



Universidade de Aveiro
2013

Departamento de Comunicação e Arte

**ANDRÉ DAS
NEVES BANDEIRA**

**FLOR PEETERS, A MÚSICA PARA ÓRGÃO:
INFLUÊNCIAS E PERFORMANCE**



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2013

**ANDRÉ DAS
NEVES BANDEIRA**

**FLOR PEETERS, A MÚSICA PARA ÓRGÃO:
INFLUÊNCIAS E PERFORMANCE**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Doutora Edite Maria de Oliveira da Rocha, investigadora Pós-doutoramento do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança (INET-MD) e do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho:

Aos meus pais, tudo o que sou e consegui é graças a vós;

À minha esposa, pelo seu incentivo, pelo seu apoio incansável e por ser o esteio que me coloca sempre no rumo certo...

o júri

presidente

Doutora Maria Helena Ribeiro da Silva Caspurro

Professor Auxiliar Convidado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Doutor João Manuel Neves Vaz

Professor Adjunto Convidado da Escola Superior de Música de Lisboa (Instituto Politécnico de Lisboa)

Doutora Edite Maria Oliveira da Rocha

Investigadora Pós-doutoramento do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança (INET-MD) e Universidade de Aveiro.

Agradecimentos

Muitos foram os que direta ou indiretamente contribuíram para que este trabalho se tornasse uma realidade. Começo por agradecer à Professora Doutora Edite Rocha, minha orientadora, pelo rigor e profissionalismo com que acompanhou o crescimento e desenvolvimento deste D.A.P., mas também pela amizade, simpatia e, sobretudo, pela paciência dedicadas a este orientando.

Agradeço, também, a todos os professores com que tive a felicidade de trabalhar.

Agradeço igualmente ao Pároco da Igreja de S. Martinho de Cedofeita, Cónego Orlando Mota e Costa, pelo apoio que me tem dado enquanto organista da paróquia e por ter permitido que o Recital Final fosse realizado nessa igreja.

Por último, não poderia deixar de fazer um agradecimento especial ao meu mestre, colega e amigo, Prof. Paulo Alvim, pela amizade, apoio e sábios conselhos com que sempre pude contar.

palavras-chave

10 Estudos para Pedal, órgão, a obra para órgão, influências, performance.

Resumo

Flor Peeters (1903-1986) foi um dos mais importantes organistas e compositores do seu tempo. O presente trabalho propõe-se divulgar a sua música para órgão bem como assinalar as influências que mais impacto tiveram na sua linguagem musical. Por outro lado, este D.A.P. pretende demonstrar que os 10 Estudos para pedal Op. 11 constituem uma importante ferramenta para a construção de uma sólida técnica de pedaleira que permita uma abordagem mais capaz das suas obras mais complexas.

keywords

10 Pedal Studies, organ, organ works, influences, performance.

abstract

Flor Peeters (1903-1986) was one of the most important organists and composers of his time. This dissertation aims to divulge his organ music as well as to bring forward the influences that had more impact in his musical language. On the other hand, this D.A.P. intend to demonstrate that the 10 Pedal Studies are an important tool for the construction of a solid pedal technique that allows a more capable approach of his more difficult woks.

Índice

Índice de Figuras	3
Índice de Tabelas.....	4
INTRODUÇÃO	7
Parte I	9
CAPÍTULO I – Síntese Biográfica	11
1. Infância e formação.....	11
2. Maturidade.....	13
2.1. O organista	16
2.2. O professor.....	19
2.3. O compositor.....	19
2.4. O editor	21
CAPÍTULO II – Enquadramento teórico	23
1. Revisão bibliográfica	23
2. Fontes Fonográficas	24
CAPÍTULO III - A OBRA PARA ÓRGÃO	29
1. Influências nas suas composições.....	30
1.1. César Franck	31
1.2. Charles Tournemire.....	32
1.3. Marcel Dupré.....	33
2. Categorização das obras para órgão	35
2.1. Obras de maior dimensão	35
a) Conceção Sinfónica	36
b) Conceção Neoclássica	37
c) Síntese dos dois estilos.....	37
2.2. Obras de menor dimensão.....	38
2.3. Obras para manuais	38
2.4. Corais.....	39
2.5. Obras Didáticas	40
3. A conceção de Órgão de F. Peeters.....	42
Parte II	49

CAPÍTULO IV – 10 Estudos para Pedal Op.11	51
1. Estudo nº 1: “Estudo do fraseado”	55
2. Estudo nº 2: “Estudo de tercinas”	56
3. Estudo nº 3: “Estudo para obter uma boa articulação e uma igualdade perfeita”	57
4. Estudo nº 4: “Estudo para a flexibilidade e clareza em passagens muito rápidas”	58
5. Estudo nº 5: “Duplo pedal: tocar estritamente ligado”	59
6. Estudo nº 6: “Alternância do calcanhar e ponta na mesma nota. Estudo para desenvolver a flexibilidade e independência do movimento dos pés”	60
7. Estudo nº 7: “Estudo de acordes”	61
8. Estudo nº 8: “Duplo pedal. Ritmos diferentes para cada uma das partes. O tema para o pé direito, contraponto cromático para o pé esquerdo; requer uma articulação estritamente ligada.”	62
9. Estudo nº 9: “Duplo pedal: tema tocado pelo pé esquerdo, figuração livre para o pé direito”	64
10. Estudo nº 10: “Estudo de oitavas”	65
CAPÍTULO V – PERFORMANCE	71
1. Seleção do repertório.....	71
2. Descrição das obras selecionadas	72
3. Preparação	81
3.1 Atividades e concertos	82
4. Recital Final	83
4.1 O Grande Órgão de Tubos da Igreja de Cedofeita	83
4.2 Proposta de registação.....	85
5. Gravação.....	92
CONCLUSÃO	93
Referências bibliográficas	97
Apêndice I: Programas de concertos e atividades	101
Anexos.....	109
Anexo I: Catálogo das obras de Flor Peeters.....	111
Anexo II: Disposição dos órgãos dos Cds das fontes fonográficas	123

Índice de Figuras

Figura 1: F. Peeters na sua juventude	11
Figura 2: Peeters na Catedral de Mechelen	13
Figura 3: Peeters a compor	19
Figura 4: Flor Peeters (à direita) e Charles Tournemire (1938).....	32
Figura 5: Flor Peeters (à direita) e Marcel Dupré (1955).	33
Figura 6: Órgão da Catedral de S. Rombout, Mechlen.....	47
Figura 7: Flor Peeters a bordo de um navio a executar exercícios técnicos.	52
Figura 8: F. Peeters, <i>10 Estudos para Pedal Op. 11</i> , cc. 9 - 12	56
Figura 9: F. Peeters, <i>Preludium in A (Mixolydish) Op.72</i> , cc. 53 – 57	56
Figura 10 : F. Peeters, <i>10 Estudos para Pedal Op. 11</i> , cc. 1 – 3.....	57
Figura 11: F. Peeters: <i>Variationen und Finale uber ein altflamisches Lied, Op. 20</i> (3ª Variação, cc. 4 – 7).....	57
Figura 12: F. Peeters, <i>10 Estudos para Pedal Op. 11</i> , cc. 1 – 2.....	58
Figura 13: F. Peeters, <i>Passacaglia and Fugue Op. 42</i> , cc. 115 – 119 (pedal)	58
Figura 14: F. Peeters, <i>10 Estudos para Pedal Op. 11</i> , cc. 6 - 8: intervalo de 4ª e exploração da nota aguda.....	59
Figura 15: F. Peeters, <i>Sinfonia per Organo Op. 48</i> , I and. <i>Allegro energico</i> , cc. 84 - 87.....	59
Figura 16: F. Peeters, <i>10 Estudos para Pedal Op. 11</i> , cc. 10 - 12	60
Figura 17: F. Peeters, <i>Paraphrase on “Salve Regina” Op. 123</i> , cc. 24 - 28.....	60
Figura 18 F. Peeters, <i>10 Estudos para Pedal Op. 11</i> , cc. 13 – 16.....	61
Figura 19: F. Peeters, <i>Sinfonia per Organo Op. 48</i> , I and. <i>Allegro energico</i> , cc. 77 – 79.....	61
Figura 20: F. Peeters, <i>10 Estudos para Pedal Op. 11</i> , cc. 13 - 16	62
Figura 21: F. Peeters, <i>Concert Piece Op. 52a</i> , cc. 201 – 204 (pedal)	62
Figura 22: F. Peeters, <i>10 Estudos para Pedal Op. 11</i> , cc. 1, 2	63
Figura 23: F. Peeters, <i>Sinfonia per Organo Op. 48</i> (Fuga) cc. 83, 84 (pedal).....	63
Figura 24: F. Peeters, <i>10 Estudos para Pedal Op. 11</i> , cc. 1, 20 e 4.....	64
Figura 25: F. Peeters, <i>10 Estudos para Pedal Op. 11</i> , cc. 1 - 3	64
Figura 26: F. Peeters, <i>Toccata sur “Ave Maris Stella”, Op. 28</i> , 142 – 147 (pedal)	65
Figura 27: F. Peeters, <i>10 Estudos para Pedal Op. 11</i> , cc. 1 - 4	65
Figura 28: F. Peeters, Coral “ <i>Holy God, we praise thy Name</i> ” <i>Op. 69</i> , cc. 70 -76 (pedal)	66
Figura 29: Coral “ <i>Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 645</i> de J. S. Bach.....	74
Figura 30: “ <i>Awake, Awake, for Night is flying</i> ” (10 Chorale preludes <i>Op. 68</i>) de F. Peeters	74
Figura 31: Extrato do <i>Concerto for Organ and Orchestra Op.52 (parte do trompete)</i>	75
Figura 32: Extrato da <i>Concert piece, Op 52ª, com o mesmo motivo arpejado</i>	75
Figura 33: F. Peeters, <i>Passacaglia and Fugue Op. 42</i> , cc. 49-51, utilização da politonalidade.....	76
Figura 34: J. S. Bach, <i>Passacaglia e Fuga em dó menor BWV 582</i> , tema	76
Figura 35: F. Peeters, <i>Passacaglia and Fugue Op. 42</i> , apresentação do tema	76
Figura 36: <i>Salve Regina</i> , início da melodia gregoriana.....	77
Figura 37: F. Peeters, <i>Paraphrase on “Salve Regina Op. 123</i> , cc. 1-9	78
Figura 38: F. Peeters, <i>Paraphrase on “Salve Regina Op. 123</i> , cc. 64-71, secção homofónica	78

Figura 39: F. Peeters, <i>Paraphrase on “Salve Regina Op. 123</i> , cc. 109-112, em estilo <i>fugato</i>	79
Figura 40: Ave Maris Stella, melodia gregoriana	79
Figura 41: F. Peeters, <i>Toccata, Fugue et Hymne Op. 28</i> , Toccata com tema no pedal, cc. 1-12	80
Figura 42: F. Peeters, <i>Toccata, Fugue et Hymne Op. 28</i> , exposição do tema da fuga, cc. 1-12.....	81
Figura 43: F. Peeters, <i>Toccata, Fugue et Hymne Op. 28</i> , início do Hino, cc. 1-6.....	81
Figura 44: Grande Órgão de Tubos da Igreja de Cedofeita	83
Figura 45: Programa da Semana Cultural.....	101
Figura 46: Programa do Concerto realizado em Castelo Branco	103
Figura 47: Concerto realizado na Igreja de Cedofeita	105
Figura 48: Programa do Recital Final.....	107

Índice de Tabelas

Tabela 1: Obras dos 3 Cds dedicados exclusivamente à obra para órgão de F. Peeters	25
Tabela 2: Listagem das obras de conceção sinfónica (Hofmann, 1978, 102)	36
Tabela 3: Listagem das obras de conceção neoclássica (Hofmann, 1978, 102)	37
Tabela 4: Listagem das obras que integram os dois estilos (Hofmann, 1978, 103).....	37
Tabela 5: Listagem das obras que integram a categoria de obras de menor dimensão (Hofmann, 1978, 154)	38
Tabela 6: Listagem das obras que integram a categoria de obras para manuais (Hofmann, 1978, 159)	38
Tabela 7: Listagem das obras que integram a categoria dos corais (Hofmann, 1978, 177)	40
Tabela 8 – 1ª disposição do Órgão de Tubos instalado na casa de Peeters (Hofmann, 1978, 36). .	44
Tabela 9 – Nova disposição de registos após intervenção (Hofmann, 1978, 36).	45
Tabela 10: Disposição do Órgão da Catedral de Mechelen em 1958 (Hofmann, 1978, 55)	46
Tabela 11: Perspetiva geral dos <i>10 Estudos para pedal Op. 11</i>	54
Tabela 12: Disposição do Grande Órgão de Tubos da Igreja de Cedofeita	84
Tabela 13: Registação do 1º andamento – “Koraal”	86
Tabela 14: Registação do 2º andamento – “Scherzo”	86
Tabela 15: Registação do 3º andamento – “Adagio”	87
Tabela 16: Registação do 4º andamento – “Toccata”	87
Tabela 17: Registação do Coral Op. 68.....	88
Tabela 18: Registação da Concert Piece Op. 52 a	88
Tabela 19: Registação da Passacaglia and Fugue Op. 42	89
Tabela 20: Registação da <i>Paraphrase on “Salve Regina” Op. 123</i>	90
Tabela 21: Registação da <i>Toccata, Fugue et Hymne sur “Ave Maris Stella” Op. 28</i>	91
Tabela 22: Catálogo das obras para órgão solo, ou onde o órgão é predominante	111
Tabela 23: Catálogo das obras para Coro de F. Peeters.....	114

Tabela 24: Catálogo das Canções escrita por F. Peeters	118
Tabela 25: Catálogo das obras para Piano e Música de Câmara de F. Peeters.....	121
Tabela 26: Disposição do órgão Marcussen da Tonbridge School Chapel.....	123
Tabela 27: Disposição do órgão Marcussen da Tonbridge School Chapel.....	124

INTRODUÇÃO

O presente Documento de Apoio ao Projeto, elaborado no âmbito do Mestrado em Música - Performance da Universidade de Aveiro, centra-se na obra para órgão de Flor Peeters (1903-1986) e nas componentes teóricas e práticas para a sua execução.

A motivação para este trabalho surgiu num exame de Órgão do Conservatório de Música do Porto (do qual eu fazia parte do júri), em que o aluno executou uma obra deste compositor. Fiquei fascinado com a qualidade da composição que ouvi e quis saber mais sobre Flor Peeters. Imediatamente tomei consciência de que F. Peeters tinha sido um dos mais profícuos compositores do séc. XX; um dos mais sublimes e prestigiados organistas do seu tempo com mais de 1200 concertos realizados por todo mundo; um dedicado organista litúrgico durante mais de 50 anos na Catedral de S. Rombout (Bélgica); um excelente professor e pedagogo, e que tinha ainda divulgado e editado muitas obras de Música Antiga que estavam no esquecimento. Mas acima de tudo, descobri também uma triste e injusta realidade: apesar de tamanho legado, a música de Peeters foi e continua a ser muito pouco tocada a nível internacional e quase ignorada e desconhecida em Portugal.

Por tudo isto, e porque ia ficando cada vez mais entusiasmado na descoberta desta personagem e da sua música, senti-me impelido a contribuir para a divulgação da música deste compositor, nomeadamente ao incluir algumas das suas obras no meu reportório. No entanto, ao estudar as suas composições, rapidamente constatei o motivo de Flor Peeters ter sido considerado um dos maiores virtuosos do seu tempo, nomeadamente ao nível na execução da pedaleira. Comecei então a procurar exercícios que ajudassem a preparar a abordagem do reportório de F. Peeters, após alguma procura, e de ter tocado vários exercícios escritos pelo próprio compositor, deparei-me com os *10 Estudos para Pedal Op.11* que, na minha opinião, representam uma ajuda preciosa na preparação para a execução da sua obra, objetivo primordial deste Mestrado.

Assim, a problemática do objeto de estudo centra-se na forma como os *10 Estudos para Pedal* de Flor Peeters resumem e constroem a técnica de pedaleira necessária para abordar o vasto reportório da sua música para órgão.

Outros aspetos fundamentais para o intérprete de F. Peeters, também objeto de estudo neste trabalho, é a abordagem e execução de obras que reportem as diferentes

linguagens utilizadas pelo compositor, o estudo das influências que outros compositores exerceram sobre a sua música, bem como conhecer as características dos instrumentos e espaços mais familiares a Peeters para assim melhor responder a um dos principais desafios que se coloca ao executante: adequar a interpretação e registação a um determinado espaço e respetivo órgão (instrumento que se destaca pela sua individualidade) e que serão inevitavelmente diferentes de local para local.

Este trabalho está dividido em duas partes que abarcam cinco capítulos.

A primeira parte aborda as questões mais abrangentes desta investigação: no primeiro capítulo é feita uma breve síntese biográfica que compreende as várias facetas do compositor belga; o capítulo II apresenta um enquadramento teórico ao nível da bibliografia e discografia existentes dedicadas à vida e obra do compositor; o último capítulo desta primeira parte, capítulo III, começa por analisar as principais influências nas suas composições e, posteriormente apresenta uma estruturação global das mesmas, com uma proposta de categorização das suas obras, bem como uma definição da conceção de instrumento que Peeters idealizou.

A segunda parte é consagrada aos aspetos mais específicos e práticos que envolvem este trabalho: o capítulo IV é completamente dedicado aos *10 Estudos para Pedal Op. 11*, onde é realizada uma análise a cada um dos exercícios, seguida de uma análise comparativa que demonstra a relação dos Estudos com o repertório organístico e de como podem contribuir para a sua execução; o último capítulo explica o processo de preparação deste mestrado, nomeadamente, os concertos e atividades que sustentaram a realização do Recital Final, bem como a escolha do instrumento e da registação.

Parte I

CAPÍTULO I – Síntese Biográfica

1. Infância e formação

Franciscus Florentinus Peeters¹ – Flor Peeters - nasceu a 4 de Julho de 1903 em Tielon (região de Kempen, situada a este de Antuérpia). Apesar de neste período as vilas rurais flamengas serem caracterizadas pela pobreza, os seus pais possuíam um posto dos correios e uma mercearia que faziam parte da casa onde viviam, o que permitiu que à sua mãe, Elisabeth Deckers (-1935) criar a sua numerosa família sem grandes dificuldades materiais, mesmo após a morte do marido em 1910, quando F. Peeters tinha apenas sete anos.



Figura 1: F. Peeters na sua juventude

A experiência musical de Flor Peeters começou desde a mais tenra idade², a sua iniciação musical foi-lhe facultada pelos irmãos³ e o seu primeiro contacto com o órgão foi-lhe proporcionado pelo seu pai e, mais tarde, pelo seu irmão mais velho. A sua aprendizagem foi de tal maneira rápida que com oito anos já o substituíam nos serviços litúrgicos da igreja (Focquaert, s/d).

Em 1915, aos doze anos Peeters foi matriculado na escola de Harentals onde para além de frequentar disciplinas mais genéricas, estudou órgão e piano sob a orientação do organista H. Quinen e violino com F. Crols. Posteriormente, foi estudar para o Instituto de

¹ As fotografias de Flor Peeters que constam deste trabalho, foram retiradas de <http://users.telenet.be/pima/luisterE.htm> (acedido a 15 de Fevereiro de 2013).

² A casa onde moravam tinha uma sala capaz de albergar regularmente quarenta familiares para festividades musicais. Cada membro da família era capaz de tocar pelo menos um instrumento: havia instrumentos de sopro, violinos, piano, harmónio e canto (Hofmann, 1978, 9). Para além disso, o seu pai era sacristão e organista na vila da igreja.

³ Peeters era o filho mais novo.

S. Victor em Turnhout. Estes anos revelaram-se cruciais para o futuro de Peeters. Nas palavras do próprio:

[O professor] Quinen era tão entusiástico que se esquecia da duração da aula. Quando a aula acabava nós ficávamos a tocar a quatro mãos arranjos das Sinfonias de Haydn e outras obras do período clássico quer no piano quer no harmónio; durante estas sessões Quinen ensinava-me análise musical e esta era mesmo a melhor parte da aula. [...] Nalgumas ocasiões eu podia tocar no grande órgão da igreja principal, São Walburgis; o instrumento tinha 3 manuais e pedaleira e cerca de 40 registos. O som causou-me uma impressão inesquecível [...]

Em 1915 mudei-me para o Instituto de S. Victor em Turnhout [...]. O meu professor principal era o Sr. Jozef Brandt, que tinha o diploma de Música Sacra do prestigiado Instituto Lemmens. Duas vezes por semana, ele dava-me aulas de piano, órgão, harmonia e acompanhamento de canto gregoriano; assim ele preparou-me bastante bem para os meus estudos superiores no Instituto Lemmens.

Durante estes anos em São Victor, eu adquiri uma vasta experiência em diferentes áreas da música (Hofmann, 1978, 10).⁴

Em 1919, com 16 anos, Flor Peeters ingressou no célebre Instituto Lemmens em Mechelen cujo currículo da escola era direcionado para a formação de organistas para igrejas Católicas Romanas. Os seus principais professores foram L. Mortelmans (contraponto e fuga, composição), Jules van Nuffel (Canto Gregoriano e análise) e Oscar Depuydt (órgão e improvisação litúrgica) (Focquaert, s/d). Peeters completou a formação de 8 anos em quatro, recebendo o seu diploma com um *Prix d'excellence* e o *Prijs Lemmens-Tinel*, prémio esse que era a maior distinção que a escola atribuía (Hofmann, 1978, 12). Nesse mesmo ano, em 1921, foi nomeado organista assistente na Catedral de St. Rombout em Mechelen. Dois anos depois, em 1923, F. Peeters foi nomeado organista titular da catedral e professor de Órgão no Instituto Lemmens (Bovens, 2003).

⁴ “Quinen was such an enthusiastic teacher that he forgot the time and duration of the lesson. When it was finished, we stayed on, playing four-hand arrangements of symphonies by Haydn or other classic music, on either the piano or the harmonium; during these sessions Quinen gave me the analysis of the music, and it was really the best of the lesson. [...] On rare occasions I might even play the large organ in the principal church, St. Walburgis; the instrument had 3 manuals and pedal and about 40 stops. The sound made an unforgettable impression upon me [...]

In 1915 I enrolled in a boarding school, the St. Victor Institute in Turnhout [...]. My principal teacher was Mr. Josef Brandt, who had a diploma from the prestigious Lemmens Institute for church musicians. Twice a week he gave me lessons in piano, organ, harmony and Gregorian chant accompaniment; thus he prepared me rather well for my later studies at Lemmens Institute.

During these years at St. Victor, I acquired wide experience in different areas of music.”

2. Maturidade

Em 1926, Jean Delvigne, empresário de Bruxelas convidou Peeters a dar um recital no Conservatório Real de Bruxelas. Alguém que pediu para permanecer anónimo, teria ouvido Flor Peeters tocar em S. Rombout e ofereceu-se para patrocinar o concerto. Só anos mais tarde, Peeters descobriu que a patrocinadora do concerto tinha sido Marieke van Gorp, sua mulher. Para a cerimónia do casamento, realizado no dia 22 de Agosto de 1928 na Catedral de Mechelen, Peeters escreveu a *Missa de Casamento*⁵. Marieke desempenhou um papel fundamental em toda a sua vida bem como na sua carreira. Ela própria era uma excelente pianista que tinha recebido o Diploma do Conservatório de Mechelen com a maior distinção e as congratulações do júri (Hofmann, 1978, 21, 22).



Figura 2: Peeters na Catedral de Mechelen

Em 1939 começava a 2ª Guerra Mundial e pouco depois, a 10 de Maio de 1940, a Bélgica era invadida pelas tropas alemãs, tendo o regime nazi vigorado neste país durante quatro longos anos. Muitos dos amigos de Peeters fugiram do país, mas este preferiu permanecer na sua casa, com a sua família, e tornou-se grande opositor do regime. Como fazia questão de dizer: “Para um artista que realmente nunca se envolveu na política, eu tive de fazer escolhas difíceis. Durante a guerra, sempre recusei veementemente tocar em concertos públicos promovidos pelos oficiais alemães ou pelos seus amigos.” (Hofmann, 1978, 45).⁶

John Hofmann no seu livro sobre Peeters descreve algumas histórias que demonstram a coragem e a integralidade do compositor:

A casa dos Peeters foi ocupada durante uma noite por um pelotão de dezoito soldados comandados por um Tenente de Leipzig [cidade onde Bach viveu grande parte da sua vida]. O oficial forçou Peeters a mostrar a sua casa de forma a hospedar os seus soldados para aí pernoitarem. Quando chegaram ao terceiro andar, ao estúdio onde estava o órgão, Peeters

⁵ Mais tarde publicada com o título *Missa in honorem Sanctae Lutgardis, Op. 15*

⁶ “For an artist who had never really gotten involved in politics, I had difficult choices to make. I steadfastly refused to play public concerts sponsored by the German officials or their friends during the war.”

disse ao oficial “Este não é lugar para soldados”. Os soldados concordaram mas com a condição de que o mestre “deveria tocar um bonito coral de Johann Sebastian Bach.” Peeters replicou, “Lamento, mas não consigo tocar no órgão devido à falta de eletricidade, e você deveria entender que num tempo como este, nem a música de Bach consegue estabelecer a ponte entre nós.”. O oficial alemão de pistola em punho afirmou “A guerra acabou, somos todos amigos”, mas Peeters respondeu “Talvez, mas você deveria ser capaz de perceber que não tenho vontade de tocar Bach para si” (Hofmann, 1978, 45).⁷

Nesta altura, para além de ensinar em Mechelen e Ghent, Flor Peeters ensinava também no Conservatório de Tilburg na Holanda⁸, após ter-se recusado a tocar um programa totalmente dedicado a César Franck (1822-1890), as autoridades alemãs confiscaram-lhe o passaporte. F. Peeters insistiu em continuar a dar as suas aulas e teve de passar a viver com um passaporte falso e a atravessar as fronteiras de bicicleta. Como se esse facto não fosse já demasiado perigoso, Peeters servia ainda de correspondente entre o Cardeal Van Roey (Bélgica) e o Bispo de Hertogenbosch (Holanda). O compositor descreve esses tempos particularmente difíceis:

[...] Uns dias depois [de ter recusado a dar o concerto acima referido] o meu passaporte especial para cruzar a fronteira alemã e ensinar em Tilburg foi-me retirado e também fiquei impedido de dar concertos na Bélgica. Assim, habituei-me a viver de forma anónima. O último ano da guerra (1944) foi particularmente difícil para a nossa família; tudo o que me restava era a composição, e foi quando escrevi o meu *Concerto for organ and orchestra*, Op. 52, na pacífica abadia de Tongerlo, um lugar sossegado onde conseguia escapar aos bombardeamentos dos Aliados (Hofmann, 1978, 46).⁹

⁷ “The Peeters home was occupied for one night by a German platoon of eighteen soldiers led by a Lieutenant from Leipzig. The officer forced Peeters to show him through the house in order to quarter his platoon. Upon entering the third floor studio with its organ, Peeters remarked to the officer, “This is not a place for soldiers”. The fully armed agreed, on condition that the master “should play a beautiful chorale by Johann Sebastian Bach.” Peeters replied, “I am sorry; I am unable to play the organ because of the lack of electricity, and you should understand that at a time like this, even the music of Bach cannot bridge the gap between us.” The German officer, pistol in hand, mumbled something like “The war is over; we are all friends,” but Peeters answered, “Maybe, but you should be able to understand that I am in no mood to play Bach for you.””

⁸ Na verdade, eram mais aulas de Órgão e Composição em forma de masterclasse que Peeters orientava de duas em duas semanas.

⁹ “A few days later my special passport to cross the Dutch border in order to teach at Tilburg was withdrawn, and I was not permitted to give concerts in Belgium either. So, I got used to living anonymously. The final year of the war (1944) was particularly difficult to our family; all I had left was my composing, and this is when I wrote my *Concerto for organ and orchestra*, Op. 52, using the peaceful abbey at Tongerlo as a quiet place where I could escape the bombardments of the Allies.”

Após a 2ª Guerra Mundial Flor Peeters expandiu a sua carreira a um nível internacional. Nos anos de 1952 a 1960 a sua vida dividia-se entre as digressões de concertos por todo o mundo, os seus deveres como organista titular de S. Rombout, e os seus cargos de professor de Órgão e, mais tarde, diretor no Conservatório de Antuérpia. Em 1968, com a idade de 65 anos, retirou-se das suas funções no Conservatório, mas a pedido insistente do governo belga Peeters passou a organizar anualmente a Masterclasse Internacional de Órgão em Mechelen. Essas Masterclasses atraíram alunos vindos dos mais diversos países que desejavam estudar com Flor Peeters (Focquaert, s/d).).

Peeters foi granjeado com várias condecorações e distinções. A primeira ocorreu em 1958 depois da Missa de reconfiguração do Órgão da Catedral de S. Rombout, pensada por F. Peeters e em que se festejavam também 35 anos desde que se tinha tornado organista titular da Catedral. O cardeal Van Roey fê-lo Comandante da Ordem de Gregório o Grande, a mais alta distinção que um leigo católico-romano poderia receber na altura (Hofmann, 1978, 53).

Peeters recebeu ainda o título de *Doutor Honoris Causa* pela Universidade Católica da América (1961) e em 1971, pela Universidade Católica de Leuven, no mesmo ano foi elevado a Barão pela família Real belga e em 1975 recebeu o título de cidadão honorário de Turnhout (Focquaert, s/d).

Flor Peeters deixou de tocar órgão em 1978 devido a dores lombares. Morreu a 4 de Julho de 1986, dia do seu aniversário, na cidade de Antuérpia (Bovens, 2003).

2.1. O organista

Juntamente com Marcel Dupré (1886-1971), Flor Peeters foi dos organistas mais prestigiados e apreciados do seu tempo.

No decurso da sua multifacetada carreira, Peeters realizou um prodigioso número de concertos: as listas de M. T. Buysens contêm 1045 recitais contabilizados entre 1923 e o fim de 1970. Durante os sete anos seguintes contabilizam-se mais 250 concertos (sem incluir os recitais de 45 minutos dados semanalmente aos Domingos depois da missa das 10 horas na Catedral de São Rombout) (Hofmann, 1978, 26).¹⁰

Ao longo da sua vida, Peeters executou obras de inúmeros compositores, deu a conhecer ao público música de órgão do período Barroco e pré-Barroco e a música de compositores seus contemporâneos.

No início da sua carreira, os programas dos seus recitais eram sempre construídos com grandes obras de Johann Sebastian Bach (1685-1750), Charles-Marie Widor (1844-1937), César Franck e Louis Vierne (1870-1937), intercaladas com obras mais pequenas de compositores menos conhecidos do início do séc. XVIII ao séc. XX, como por exemplo, Louis-Claude Daquin (1694-1772), Marco Enrico Bossi (1861-1925), Giovanni Battista Pescetti (c. 1704-1766), Robert Schuman (1810-1856), Léon Boelmann (1862-1897), Joel François Durand (1954-), Edgar Tinel (1954-1912) e Florent Schmitt (1870-1958).

De 1926 a 1930, os seus programas começaram a contemplar também a música de Dietrich Buxtehude (1637-1707), Christian Henrich Rinck (1770-1846), François Couperin (1668-1733), Max Reger (1873-1916), Josef Rheinberger (1839-1901), Joseph Jongen (1873-1953) e a estreitar na Bélgica muitas das obras de Marcel Dupré e também as suas próprias composições. No dia 13 de Março de 1929 fez a primeira performance na Bélgica da Fantasia e Fuga sobre o nome BACH de Max Reger, na plateia estavam os reis belgas – o rei Alberto e a rainha Elizabete – no final do concerto a rainha, ela própria uma violinista e grande mecenas das artes, insistiu em receber Peeters agradecendo-lhe por divulgar Max Reger por quem tinha grande apreço e que, inclusive, tinha conhecido na sua juventude.

¹⁰ “In the course of a multi-faceted career, Peeters went on to play a prodigious number of concerts: Buysens lists the contents of 1045 organ recitals present between 1923 and the end of 1970. During the next seven years there were approximately 250 more (not including the weekly 45 minute recitals which follow the 10:00 Sunday mass at St. Rombout’s Cathedral).”

[Por volta de 1930] um padrão estava estabelecido, este iria caracterizar a maioria dos seus programas de recitais para o resto da sua carreira. Juntamente com a promoção de obras contemporâneas, incluindo as suas, os seus programas eram estruturados à volta de três componentes: uma grande obra de Buxtehude ou Bach, uma grande obra de Franck e obras de música antiga de compositores dos Países Baixos (Hofmann, 1978, 30).¹¹

As suas digressões transcontinentais, que o levaram a todos os continentes, tiveram início em 1946 na sua primeira digressão pela América do Norte. Dupré desempenhou aqui um papel importante já que foi ele quem contactou o empresário Bernard La Berge e o convenceu a convidar Peeters. Este organista e compositor, querendo demonstrar o quanto apreciava o talento de Peeters referiu-se a ele como “o meu sucessor”¹². Os seus quinze concertos realizados nos Estados Unidos e no Canadá foram um estrondoso sucesso como demonstra a opinião da crítica escrita da altura e que Hofmann transcreveu no seu livro (Hofmann, 1978, 48 e 52):

Discípulo de Tournemire e Dupré, ele suplantou este último na noite passada, se é que isso é possível. (Washington Evening Star, 24 de Maio, 1946, *apud* Hofmann, 1978, 48)¹³

Ele não pressiona o tempo, como geralmente se costuma fazer para atingir o clímax, mas caminha com o grau certo de energia para exprimir a sua intensa vitalidade (Washington Post, 24 de Maio de 1946, *apud* Hofmann, 1978, 52)¹⁴

Foi opinião consensual dos muitos organistas de primeira linha que estiveram presentes que o Sr. Peeters é um dos melhores expoentes do mundo na arte de tocar órgão (Boston Pilot, 30 de Abril de 1946, *apud* Hofmann, 1978, 52)¹⁵

Nunca tivemos aqui um concertista que fosse recebido tão entusiasticamente. (C. Tenley, American Guild of Organists, *apud* Hofmann, 1978, 52)¹⁶

¹¹ “By now a pattern was established which would characterize the majority of his recital programs for the rest of his career. Together with the promotion of worthy contemporary works, including his own, his programs were structured around three salient components: a major work of Buxtehude or Bach, a major work of Franck, and works of early Netherlands composers.”

¹² Na altura, muitos pensavam que Peeters tinha sido aluno de Dupré e Tournemire.

¹³ “A disciple of Tournemire and Dupré, he surpassed, if possible, the latter last night.” (Washington Evening Star, May 24, 1946)

¹⁴ “He did not press the tempo, as frequently done for the sake of striking effects, but paced it with the right degree of animation to express its intense vitality.” (Washington Post, May 24, 1946)

¹⁵ “It was the consensus of opinion of the many organists of first rank who were present, that Mr. Peeters is one of the finest exponents of the art of organ playing in the world.” (Boston Pilot, April 30, 1946)

¹⁶ “We have never had a recitalist here who was been more enthusiastically received.” (C. Tenley, writing for the Washington chapter, American Guild of Organists)

No mesmo ano (1946) Peeters tocou em Inglaterra (recital gravado pela BBC), e em vários concertos na Holanda e no ano seguinte iniciou uma segunda digressão de 35 concertos pela América. Em 1948 conseguiu ir tocar em países para além da chamada “Cortina de Ferro”, nomeadamente na então Checoslováquia, e em Abril de 1955 fez uma digressão de quinze concertos na África do Sul (Hofmann, 1978, 52 -53).

Em 1958, Peeters foi convidado pelo Bispo de Manila (Filipinas) para tocar no concerto inaugural do Grande Órgão da Catedral. Este concerto foi um marco na vida de Flor Peeters pois, de acordo com Hofmann, para além de acompanhar o coro da Capela Sistina (o que lhe proporcionou, no regresso, uma audiência com o Papa João XXIII) foi executada a sua *Mass in Honor of St. Joseph, Op. 21* e estiveram a ouvir o concerto mais de sete mil pessoas, a maior assistência que Peeters alguma vez teve (Hofmann, 1978, 70).

Nos anos de 1963 e 1964, por insistência e intermédio de Dimitri Kabalevsky (1904-1987), Flor Peeters fez novas digressões pela então União Soviética, tendo tocado nas mais importantes cidades, nomeadamente em Leninegrado, Riga, Moscovo, Minsk, etc. Peeters demonstra ter preferido tocar para um público mais extrovertido, como por exemplo, da União Soviética ou da América:

Estando eu acostumado a tocar para as contidas audiências da Europa “civilizada”, eu ficava atónito pelo comportamento completamente diferente das audiências dos Estados Unidos e da União Soviética. [...] Estas pessoas eram completamente desconhecidas – poderia nunca mais as ver – e não estavam à porta na manhã seguinte para pedir algum favor! Isto foi um grande estímulo para a minha carreira de concertista (Hofmann, 1978, 71)¹⁷.

Em 1975, finalmente Flor Peeters foi convidado a dar um recital no único continente onde ainda não tinha tocado – Austrália. Devido ao grande custo das viagens, Peeters realizou um único concerto em Adelaide (Hofmann, 1978, 77).

¹⁷ “Being used to the restrained audiences in “civilized” Europe, I was astonished by the completely different behavior of the audiences in the United States and in the Soviet Union. [...] These people are completely unknown – you may never see them again – and they are not at your door next morning asking for a favor! This stimulated me so much in my career as concert organist.”

2.2. O professor

Para além de ter sido considerado um brilhante concertista, Flor Peeters foi indicado como um extraordinário professor que se preocupou intensamente com o ensino, chegando mesmo a publicar vários volumes de obras didáticas que se encontram analisadas neste trabalho.

De 1923 a 1952, Peeters lecionou no Instituto Lemmens em Mechlen; de 1931 a 1948, no Conservatório Real de Ghent e, de 1935 a 1948, orientou Masterclasses de Órgão e Composição na Academia de Música de Tilburg (Holanda).¹⁸

Em 1948, Flor Peeters foi nomeado Professor de Órgão e Composição no Real Conservatório Flamengo de Antuérpia. Quatro anos depois, Peeters foi elevado a Diretor e também neste cargo deixou a sua marca: sobre a sua alçada foram desenhadas e construídas novas instalações para a escola que a tornaram numa das mais equipadas da Europa, foram abertos os cursos de Guitarra, Cravo e Análise, bem como cursos que eram inovadores para a época, tais como Pedagogia, Estética, Produção de Voz (falada e cantada) e Drama Musical que englobava disciplinas como a Maquilhagem ou Design. (Hofmann, 1978, 52) Peeters empenhou-se pessoalmente na angariação de fundos para a atribuição de bolsas e prémios e estabeleceu intercâmbios de alunos com escolas de outros países. Para além disso, a sua própria Classe de Órgão cresceu exponencialmente e ganhou um reconhecimento internacional considerável (Focquaert, s/d).

2.3. O compositor

Sendo primeiramente organista, não será de estranhar que a maioria das suas obras seja dedicada ao seu instrumento de eleição. Contabilizam-se aproximadamente 500 composições para órgão, das quais 300 são prelúdios-corais, que foram encomendados a Peeters e que serão abordadas posteriormente com maior detalhe neste trabalho (ver cap. II, 3.2). Todavia, as suas composições não se esgotam na música para órgão. Peeters escreveu 9 Missas,



Figura 3: Peeters a compor

¹⁸<http://www.edition-peters.com/composer/Peeters-Flor> (acedido em 20 de Fevereiro de 2013).

inúmeros corais, hinos e antífonas em latim, inglês e alemão, várias canções “profanas” para quatro vozes *a cappella* em inglês, alemão e francesas, música de câmara e numerosas obras para piano e algumas para cravo.¹⁹

Flor Peeters é frequentemente associado a um compositor de linha conservadora. Em vez de enveredar por algumas das correntes do seu tempo (serialismo, música eletrónica, etc.), Peeters prefere utilizar uma linguagem própria adotando formas já existentes (Toccata, Passacaglia e Fuga, Ricercare, etc.).

Hofmann, no meu entender, apresenta a melhor definição de Peeters como compositor:

Uma grande mente musical como a de Flor Peeters é inclusiva. [...] O compositor inclusivo – como por exemplo, Bach ou Mozart – pega nas coisas que ouve à sua volta e sintetiza-as. Ele partilha com o compositor experimental, cuja abordagem é mais ou menos inversa, o objetivo primário da comunicação (Hofmann, 1978, 101).²⁰

De facto, ao fazer uma análise à vasta obra musical de Flor Peeters, pode-se constatar que o compositor belga não demonstrou o mesmo interesse e entusiasmo por todos as técnicas de composição utilizados pelos seus contemporâneos, nomeadamente os mais experimentalistas como o caso da música eletrónica. Como refere Jennifer Bate:

[...] Ele é gentilmente cético da abordagem experimental, acreditando que para comunicar bem o compositor deve ter algo importante para dizer e não contar com inovações técnicas por interesse; [...] (Bate, 1973, 186).²¹

Todavia, em relação aos compositores que mais admirava, Peeters revela uma capacidade de síntese musical notável já que conseguiu absorver e dominar os seus estilos e processos de composição, interiorizou-os e depois inovou-os com a sua própria linguagem. Deste modo, pode-se compreender que Hofmann tenha incluído Peeters na categoria dos “compositores inclusivos”.

¹⁹ <http://www.edition-peters.com/composer/Peeters-Flor> (acedido em 20 de Fevereiro de 2013). Ver Anexo I.

²⁰ “A great musical mind as that of Flor Peeters is inclusive. [...] The inclusive composer – for example, Bach or Mozart – takes the things he hears around him and synthesizes. He shares with the experimental composer, whose approach is more or less the reverse, the primary goal of communication.”

²¹ “[...] he is gently skeptical of the experimental approach, believing that to communicate well the composer must have something important to say and not rely on technical innovations for interest; [...]”

2.4. O editor

Uma das grandes preocupações de Flor Peeters, juntamente com o seu amigo Tournemire, foi a recuperação e o ressurgimento da música anterior a Bach. Dessa parceria surgiram os 3 volumes da coletânea *Opera Selecta pro Organo Johannis Cabanilles*,²² o primeiro editado e publicado por Tournemire e os dois seguintes por Peeters (Hofmann, 1978, 34).

Entre 1938 e 1946, preparou também os 3 volumes de *Oud Nederlandsche meesters voor het orgel* (publicado por Henry Lemoine et Cie, 1938), coletânea que inclui mais de 100 obras de música antiga holandesa para órgão e, juntamente com M. Albert Vente escreveu *De orgelkunst in de Nederlanden* (publicado por Amerongen Gaade, 1984), um livro que retrata a atividade organística dos Países Baixos nos séc. XVII e XVIII.²³

Para além disso, reuniu em 4 volumes múltiplas obras das várias “escolas” europeias de entre os séculos XIII a XVIII – *Anthologia pro Organo* (publicado por Schoot Freres, 1949) – e ainda mais duas publicações de dois livros de música antiga para órgão, um dedicado à música francesa e inglesa - *Old English and French Organ Music* (1958) – e outro dedicado à música antiga flamenga – *Old Flemish Masters* (1938, 1945, 1948).²⁴

Flor Peeters era ainda de diretor de uma das mais reputadas revistas da especialidade do seu tempo: “A *abadia de Tongerlo tornou-se também o centro da música para órgão com a revista que fundamos, De Praestant, que era, sob a minha direção nos anos 50 e início dos 60 deste século, a líder das revistas de órgão dos países de língua alemã.*”²⁵ (Peeters *apud* Hofmann, 1978, 27)

²² Flor Peeters and Charles Tournemire, eds., “Opera Selecta pro Organo Johannis Cabanilles” 3 vols. Brussels: Schott Frères, 1949, 1959.

²³ <http://www.cebedem.be/en/composers/p/112-peeters-flor> (acedido em 19 de Fevereiro de 2013)

²⁴ Idem.

²⁵ “The abbey of Tongerlo also became the center of organ music with the magazine we founded, *De Praestant*, which was, under my direction in the fifties and early sixties of this century, the leading organ magazine of the Dutch-speaking countries.”

CAPÍTULO II – Enquadramento teórico

1. Revisão bibliográfica

Vinte e seis anos após a sua morte (2013), a bibliografia dedicada à vida e obra de Flor Peeters é ainda relativamente diminuta e de difícil acesso, com exceção de alguns artigos escritos de forma pontual em publicações da época (por exemplo, na revista de música sacra – *Caecilia*; ou na *Musical Times*), de alguns registos biográficos em sítios da internet mais dedicados à música erudita.

Para este trabalho foram importantes as sínteses biográficas sobre o compositor de Annelies Focquaert: *Flor Peeters Biografie* e de Heinrich Lemacher: *Flor Peeters, a Profile* (1957), a biografia de Flor Peeters presente no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, e os breves artigos sobre a música de órgão de Peeters de Jennifer Bate: “Flor Peeters at 70” (1973) e de Jonh Lade: “The Organ Music of Flor Peeters” (1968). Relativamente ao artigo de Jennifer Bate, a organista traça uma perspetiva global da música de órgão de F. Peeters, enumerando as principais influências presentes no seu processo compositivo e realizando uma breve análise do *Concerto for Organ and Orchestra Op. 52*. O artigo de Jonh Lade, escrito a propósito do 65º aniversário de Peeters, apresenta uma breve biografia do compositor, faz referência a algumas das suas principais composições, centrando-se especialmente nos corais.

No entanto, a fonte bibliográfica que mais contribuiu para este Documento de Apoio foi o livro de John Hofmann – *Flor Peeters, His Life and his organ works* (1978), que é o trabalho mais completo e profundo sobre Peeters e que de seguida será analisado com maior detalhe.

John Hofmann²⁶, organista, professor e autor da referida publicação, estabeleceu contacto com Flor Peeters em 1975, como participante numa das célebres masterclasses internacionais de Mechelen, promovidas pelo governo belga e orientadas por Peeters.

²⁶ Hofmann teve a sua formação no Conservatório de Música de Oberlin, Universidade de Michigan e na Eastman School of Music, foi Professor Associado de Música na Universidade Estadual de Nova Iorque (Fredonia) e Organista e Diretor de Coro na Trinity Episcopal Church (Buffalo).

O livro foi editado em 1978 e surgiu a partir da dissertação *A Study of Pedagogical Values found in Selected Organ Works of Flor Peeters* que Hofmann completou em 1973 pela Eastman School of Music sob orientação de Alfred Bichsel. No final do livro, Hofmann refere que a pesquisa se aprofundou em 1975, “onde o autor teve acesso aos arquivos da família Peeters, realizou entrevistas e trocou correspondência regular” (Hofmann, 1978)²⁷.

O conteúdo do livro está dividido em duas grandes partes: a primeira parte, de carácter biográfico, é dedicada a todo o percurso artístico e pessoal de Peeters desde a infância até à sua maturidade como compositor, pedagogo e concertista; a segunda parte é dedicada à obra para órgão onde o autor divide o inventário das composições em várias partes e faz uma breve análise das obras mais representativas de Flor Peeters.

No final do seu livro, Hofmann escreve uma cronologia que calendariza os acontecimentos e factos mais importantes na carreira e vida do músico belga e classifica ainda as obras para órgão de Peeters quanto ao grau de dificuldade de execução (classificação crescente de dificuldade de 1 a 5).

Apesar de conciso, o livro consegue ser bastante útil e interessante para diversos tipos de leitores pois consegue transmitir uma visão bastante clara e abrangente dos momentos marcantes da carreira e da vida de Peeters (ilustrados com uma quantidade assinalável de fotos) e, também, da componente humana e afetiva do compositor. Por outro lado, o livro poderá ser uma valiosa ajuda para o leitor mais especializado que procura uma perspetiva global da obra para órgão de Flor Peeters e uma síntese analítica das obras mais significativas. Consegue ainda proporcionar rapidamente ao leitor/executante uma ideia do grau de dificuldade que irá enfrentar em determinada obra.

2. Fontes Fonográficas

As gravações das composições para órgão de F. Peeters são ainda relativamente escassas, existem alguns registos fonográficos de obras isoladas como é o caso da *Toccata*,

²⁷ “Where the author was granted access to the Peeters family archives, and conducted personal interviews which resulted in regular correspondence.” Na referência não consta o número da página porque a mesma não se encontra numerada no livro, mas é a última página.

Fugue et Hymne sur “Ave Maris Stella” Op. 28, da Suite Modale Op. 43 e da Concert Piece Op. 52^a, ou seja, das obras mais conhecidas do compositor.

Todavia, poder-se-á falar num interesse crescente pela gravação da obra para órgão do compositor belga, já que, para além da gravação de Josef Sluys, *Peeters Orgelweke* em 2001, num espaço de apenas dois anos (2009 e 2010), surgiram mais dois registos fonográficos em *compact disc* (CD), completamente dedicados à obra para órgão solo de Peeters: *Flor Peeters Organ Music*, interpretado pelo organista D’Arcy Trinkwon e *Flor Peeters Selected Organ Works*, interpretado pelo organista Peter Van de Velde.

Na tabela seguinte encontram-se listadas as obras registadas por estes três organistas nos respetivos CD's, salientando que as obras em comum são: *Concert Piece Op. 52, Suite Modale Op. 43* e, entre dois dos Cds, a *Toccata, Fugue et Hymne sur “Ave Maris Stella” Op. 28*.

Tabela 1: Obras dos 3 Cds dedicados exclusivamente à obra para órgão de F. Peeters

Josef Sluys	D’Arcy Trinkwon	Peter Van de Velde
Entrata festiva op. 93 für Orgel und Bläser	Concert Piece Op. 52	Symphonic Fantasie Op. 13
Praeludium und Fuge A (mixolydisch) op. 72	Aria Op. 51	Coral “Now rest beneath night’s shadow Op. 68 N° 3
Chorale preludes from Ten chorale preludes op. 68: “O Gott, du frommer Gott”; “Ach bleib' mit Deiner Gnade”; “Nun ruhen alle Wälder”; “Wie schön leuchtet der Morgenstern”	Suite Modale Op. 43	Coral “Wake, awake, for night is flying” Op. 68 N° 5
	Varationen und Finale über ein altflämisches Lied Op. 20	Suite Modale Op. 43
	Coral “Maria sei willkommen, Jesus, lieber Herr” Op. 39 N° 5	Coral “O God, thou faithfull God” Op. 68

Concert piece op. 52a	Élégie Op. 38	Nº 2
Chorale preludes from Ten chorale preludes op. 39: “Hirten, er ist geboren“; “Nun sei willkommen, Jesus, lieber Herr”; “Maria sollte nach Bethlehem gehn”; “Uns ist geboren ein Kindelein”	Toccata, fugue et hymne sur “Ave Maris stella” Op. 28 Lied to the Flowers Op 66 Nº 34 Lied to the Sun Op. 66 Nº 5	Concert Piece Op. 52 a Variations on a Original Theme Op. 58 Coral “Jesus, priceless Treasure” Op. 68 Nº 6 Paraphrase on “Salve Regina” Op. 123
Abdijvrede (Paix monastique) op. 16a		Partita on “All depends on our possessing” Op. 68 Nº 10
Suite modale op. 43		Toccata, Fugue et Hymne sur “Ave Maris Stella” Op. 28

A gravação de Josef Sluys - *Peeters Orgelwerke* – foi realizada em 2001, no órgão da catedral de Bruges, e editado pela companhia Prezioso; já a gravação de D’Arcy Trinkwon - *Flor Peeters Organ Music* – foi realizada em 2009, no órgão Marcussen da Tonbridge School Chapel, e editado pela companhia Hyperion Records Ltd; a de Peter Van de Velde - *Flor Peeters Selected Organ Works* – foi realizada no ano seguinte, no órgão de Pierre Schyven da Our Lady’s Cathedral of Antwerp, e editado pela companhia Aeolus.

Fazendo uma sucinta comparação das duas gravações a que tive acesso – a de D’Arcy e de Van de Velde - pode-se afirmar que são bastante diferentes quer no tipo de instrumentos escolhidos pelos executantes, quer na abordagem interpretativa.

Ao nível dos órgãos, os dois instrumentos apresentam algumas semelhanças: são órgãos de grandes dimensões, ambos possuem quatro teclados e pedaleira e um elevado número de registos. O órgão da Tonbridge School Chapel foi construído em 1995 pela firma Marcussen & Son, possui 67 registos distribuídos por 4 teclados manuais e um de pedaleira com tração mecânica e com ação elétrica para os registos e com possibilidade de preparar 990 combinações. O órgão da Catedral de Antuérpia foi construído em 1891 pelo organeiro belga Pierre Schyven e mantido inalterado até aos dias de hoje. Possui 90 registos distribuídos por 4 teclados manuais e um de pedaleira e com possibilidade de preparar algumas combinações.

Numa primeira apreciação a estes dois instrumentos, rapidamente sobressai o facto de existir um espaço de mais de um século nas suas construções (1891 e 1995), circunstância que pode ter influenciado decisivamente a escolha da disposição dos registos em cada um deles. Observando a disposição destes dois órgãos (ver Anexo II), é possível concluir que o de Marcussen se enquadra numa conceção mais universal, com registos direccionados para os vários tipos de reportório, sem esquecer o período barroco como se pode inferir pelo elevado número de registos de mistura (inclusivamente no pedal), mas sem se especializar em nenhum reportório em particular. Já o órgão construído por Schyven é claramente um instrumento inspirado nos grandes órgãos franceses de Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899), referência de organaria da época, sendo assim completamente direccionado para a música sinfónica francesa.

Tendo como base uma análise feita aos órgãos que Flor Peeters utilizava (cap. III, 3) e, interpretando algumas das suas afirmações, será possível especular que, entre os dois instrumentos, Peeters provavelmente se teria inclinado para órgão moderno de Marcussen. Pessoalmente, e tendo em conta que a grande influência na vasta obra de órgão de Peeters foi a música sinfónica francesa (ver cap. III, 1), penso que o órgão de Schyven consegue transmitir uma maior emotividade e envolvimento das obras, embora reconheça que ambos os instrumentos se adequem à sua execução.

Ao nível da performance, identifico-me mais com a interpretação de Peter Van de Velde, já embora Flor Peeters fosse reconhecido pela sua desenvoltura técnica, considero

que a virtuosidade aplicada por D'Arcy Trinkwon é, por vezes, exagerada e prejudica a compreensão do discurso musical.²⁸

No entanto, as duas principais referências para o autor deste trabalho foram a gravação do organista Ludger Lohmann²⁹ da *Toccata, Fugue et Hymne sur "Ave Maris Stella"* Op. 28, pela clareza da interpretação, pela escolha do andamento e pela unidade que conseguiu conferir ao tríptico e, ainda, a gravação de Jennifer Bate³⁰ da *Paraphrase on "Salve Regina"* Op. 123, não só pela qualidade interpretativa mas também, e sobretudo, pelo facto de a organista ter convivido com o compositor e de a obra lhe ter sido dedicada.

²⁸ A título de exemplo, compare-se a duração dos andamentos das duas gravações da obra *Toccata, Fugue et Hymne sur "Ave Maris Stella"* Op. 28: "Toccata" - P. V. (Peter Van de Velde): 4:29, D. T. (D'Arcy Trinkwon): 3:50; Fugue - P.V.: 2:52, D. T.: 2:06; Hymne - P.V.: 2:10, D. T.: 1:39.

²⁹ (LOHMANN, 2001)

³⁰ (BATE, 1982)

CAPÍTULO III - A OBRA PARA ÓRGÃO

Uma análise da vasta obra para órgão de Flor Peeters revela o seu estilo de vida cosmopolita. O grande órgão da Catedral de S. Rombout oferece recursos adequados para estimular a curiosidade do compositor quer por texturas contrapontísticas, quer por texturas sinfónicas. [...]

As tendências artísticas não estão limitadas pelas fronteiras geográficas. Na Bélgica as artes há muito que refletem as tendências do seu período, assimilando características tanto da escola francesa como da escola alemã (Hofmann, 1978, 101).³¹

De facto, compreender o processo de composição de Peeters pressupõe começar por analisar o tipo de aprendizagem musical que teve no Instituto Lemmens³², reconhecer o seu fascínio pela música antiga, pela clareza musical do contraponto mas também pela expressividade e planos tímbricos e sonoros da música sinfónica francesa dos séculos XIX e XX e até por técnicas mais vanguardistas como o atonalismo, politonalismo e o serialismo.

Flor Peeters não revela nenhum preconceito em assimilar as técnicas de composição dos compositores que mais apreciava, pelo contrário, dedicava-lhes as obras que escrevia em sinal de respeito e homenagem.

As suas composições abarcam uma grande variedade de formas e estilos, incluindo algumas [obras] baseadas em modelos existentes de várias tradições. Elementos já estabelecidos e rapidamente reconhecidos tais como o Impressionismo francês ou o Neoclassicismo alemão, aparecem em várias das suas composições. Todavia, o cunho pessoal de Peeters é evidente (Hofmann, 1978, 6).³³

³¹ “An examination of the vast body of organ music by Flor Peeters reveals his cosmopolitan life style. The large organ of St. Rombout’s Cathedral contains resources adequate to stimulate the composer’s curiosity for both contrapuntal and symphonic textures. [...] Artistic trends are not limited by geographical boundaries. In Belgium the arts have long reflected the tendencies of their period, assimilating characteristics of both French and German schools.”

³² Neste ponto, é apenas pertinente relembrar que o plano de estudos do Instituto era vocacionado para a Música Sacra e em que as cadeiras de contraponto, fuga e canto Gregoriano assumiam papel central no currículo. Foi nesse ambiente que nasceu e cresceu o seu interesse pela Música Antiga e especialmente pelo Canto Gregoriano. (Ver cap. I).

³³ “His works encompass a great variety of forms and styles, including some based on existing models from several traditions. Established and readily-recognized elements, such as French impressionism or German neoclassicism, are likewise found among certain of his compositions. But Peeters’s personal stamp is usually in evidence.”

1. Influências nas suas composições

Flor Peeters nascido nesta herança [histórica de um povo] revela certas características dos Flamengos que estão relacionadas com o estranho e imprevisível clima do país: violento e repentinamente contemplativo, sensual, mas afastado do sentido do mundo, ardente mas paciente. Eles [flamengos] realistas e pragmáticos, preocupados com o detalhe [...] (Hofmann, 1978, 2).³⁴

Atribuir e generalizar características a um povo, a um país, será sempre algo de subjetivo e difícil de comprovar. Todavia, os atributos que vulgarmente se associam ao povo flamengo (povo orgulhoso, independente, de personalidade vincada, de contrastes e imprevisível) parecem convergir num “verdadeiro flamengo” como era Flor Peeters e, consequentemente, na sua música.

A sua herança como flamengo manifesta-se nos contrastes súbitos de humor, na clareza das estruturas e do contraponto e o uso de melodias folclóricas regionais. As suas longas amizades com artistas de outras disciplinas ajudaram-no a moldar a sua arte e ao mesmo tempo a inspirar a sua criatividade (Hofmann, 1978, 6).³⁵

A obra de F. Peeters nasce da combinação de diversas escolas contrastantes. Por um lado a tradição da música sinfónica francesa de César Frank, Charles Tournemire (1870-1939) e Marcel Dupré e por outro, a tradição polifónica da Renascença e do Barroco. A juntar a estas duas tradições, Peeters constrói as suas linhas melódicas baseadas no Canto Gregoriano, em música tradicional e no seu carácter modal, para além disso, nalgumas das suas obras, aventura-se na utilização de uma linguagem mais vanguardista introduzindo conceitos como a polirritmia ou a politonalidade. Nas suas composições mais longas é muito característico o contraste entre passagens rítmicas em contraponto e passagens mais estáticas e contemplativas.

³⁴“Flor Peeters, born to this heritage, reveals certain personal characteristics of the Flemings which relate to the strangely unpredictable climate of the land: violent, then suddenly contemplative, sensual yet detached from the world of sense, ardent but patient. They are realists and pragmatists, concerned with the detail [...]”

³⁵ “His Flemish background manifests itself in sudden contrasts of mood, structural and contrapuntal clarity and the use of regional folk melodies. Long friendships with artists of other disciplines helped to mold his art and at the same inspired his creativity.”

Apesar de todos estes elementos terem desempenhado um papel importante no conceito composicional de Flor Peeters, há um que se destaca e que, com maior ou menor preponderância, está sempre presente nas suas composições mais complexas e de maior dimensão: a música sinfónica francesa para órgão.

A influência da música francesa para órgão é bem patente logo no início das suas obras, nomeadamente na especificação detalhada da registação a ser utilizada, isto é, tal como os compositores franceses que escreveram para órgão, Peeters indica todos os registos a empregar ao longo das suas composições. De forma a corresponder aos planos sonoros que o compositor pretende, essa especificação da registação está presente em toda a música para órgão que escreveu, quer seja nas obras de maior dimensão, quer seja num pequeno exercício técnico para uma das mãos.

Apesar da vasta quantidade e qualidade de compositores franceses de música para órgão, Peeters é especialmente influenciado por três dos seus principais mestres: o “pioneiro” da música sinfónica organística – César Franck (1822-1890); Charles Tournemire (1870-1939) e o compositor com a qual ela atinge o seu “apogeu” – Marcel Dupré (1886-1971).

1.1. César Franck

C. Franck era o compositor preferido de Flor Peeters, “*le père angélique*” como lhe costumava chamar. (Hofmann, 1978, 103) Peeters era reconhecido como um notável e eminente intérprete da sua música e a esmagadora maioria dos seus concertos continha pelo menos uma grande obra de Franck. Inclusive, em 1943, Flor Peeters tocou a integral das obras para órgão de César Franck em Ghent e para a Rádio de Bruxelas (Hofmann, 1978, 103).

Nas composições de Flor Peeters são notórias as influências de Franck no “tratamento do cânone, no desenvolvimento temático, nas formas alargadas e, nalguns casos, nas registações sinfónicas que Peeters indica” (Hofmann, 1978, 102)³⁶.

A primeira grande obra de Peeters – *Symphonic Fantasy Op. 13* – escrita aos 22 anos (1925) e dedicada ao seu professor Oscar Depuydt, é completamente imbuída do espírito

³⁶ “treatment of canon, thematic development, large forms and, in some cases, symphonic registration demands”.

da música de Franck. Aliás, Peeters mostra alguma relutância em considerar esta obra como a sua primeira composição, já que esta não demonstra o seu idioma pessoal, mas é antes uma homenagem ao estilo de Franck e à capacidade de improvisação do seu professor.

1.2. Charles Tournemire

Flor Peeters sentiu sempre um grande apreço pela música de Charles Tournemire. Apesar de nem sempre ser bem acolhida pelo público, Peeters a partir de 1931 introduziu, promoveu e divulgou a música do organista parisiense de St. Clotilde, aluno e sucessor de C. Franck. Nas palavras de Hofmann “Apesar de em França, como em qualquer lado, críticos e audiências acharem a sua música desagradável, Peeters encontrou nela a revelação de uma vitalidade espiritual interior e profunda”³⁷(Hofmann, 1978, 34).



Figura 4: Flor Peeters (à direita) e Charles Tournemire (1938).

Com toda esta afeição pela música de Tournemire, não é de estranhar que o compositor belga tenha encetado contactos com o músico francês. Flor Peeters enviou-lhe uma carta em que demonstrava a admiração pelo seu trabalho, juntamente com alguns programas de recitais onde tinha tocado várias das suas composições. Surpreendido e reconhecido pelo interesse no seu trabalho, Tournemire dedicou-lhe a sua *Suite n° 24, Op.19*, Peeters retribuiu dedicando-lhe uma das suas obras mais populares, a *Toccata, Fugue et Hymne sur “Ave Maris Stella” Op.28*. Iniciaram assim uma longa amizade, primeiramente à distância, tendo-se finalmente encontrado em Maio de 1936, quando Flor Peeters foi convidado para tocar algumas das suas obras em St. Clotilde.

A extensão da amizade entre ambos encontra-se manifesta na troca de correspondência e principalmente no testamento de Tournemire. Nas próprias palavras de Peeters:

³⁷ “Although in France, as elsewhere, both critics and audiences generally found his music distasteful, Peeters found in it the revelation of a profound inner spiritual vitality.”

Aquando da ocasião do restauro e alargamento do órgão Cavaillé-Coll de St. Clotilde em 1933, Tournemire recebeu do pároco a consola em que Franck tinha tocado, já que ele era o seu único pupilo ainda vivo e tinha sido o seu sucessor como organista naquela igreja. Tournemire chamava à consola “a relíquia”. No final da sua vida Tournemire indicou que a consola seria para mim com esta sentença no seu testamento: a relíquia vai para o Flor Peeters, porque de entre todos os meus amigos ele foi o mais fiel (Hofmann, 1978, 42).³⁸

O ambiente do processo criativo de ambos os compositores era muito semelhante: ambos gostavam de se “enclausurar” em mosteiros ou em antigas catedrais para escrever a sua música³⁹ e ambos basearam grande parte da sua música no canto, sobretudo no canto gregoriano.

1.3. Marcel Dupré

No ano que precedeu o seu casamento (1927) Peeters visitou Dupré em Meudon. Iniciou-se então uma amizade duradoura entre os dois organistas e compositores.

O percurso musical de Flor Peeters é em quase tudo idêntico ao de Marcel Dupré: ambos foram alunos prodigiosos durante a sua formação; ambos tiveram uma ascensão meteórica no início das suas carreiras (aos 20 anos Peeters já lecionava no Instituto Lemmens e era titular da catedral em Mechelen, e Dupré, em 1914, ganhava o *Prix de Roma* com a sua cantata *Psyché*, Op. 5); ambos percorreram o mundo em



Figura 5: Flor Peeters (à direita) e Marcel Dupré (1955).

³⁸ “Upon the occasion of the restoration and enlargement of the Cavaillé-Coll organ in Sainte Clotilde in 1933, Tournemire received from the parish priest the original console which Franck had played, since he was the only living pupil of Franck and also Franck’s successor at the church. Tournemire called the console “the relic”. At his death Tournemire bequeathed the console to me with tis sentence in his will: “La relique doit aller à Flor Peeters, parce que de tous mës amis, il a toujours sét éle plus fidèle”. [“The relic goes to Flor Peeters, because among all my friends, he is the most faithful”].”

³⁹ O local predileto de Tournemire para escrever era a catedral de Chartres e grande parte da coletânea “l’Orgue Mystique” foi escrita no mosteiro de Solesmes, conhecido pela sua longa tradição no canto gregoriano (Hofmann, 1978, 34). Peeters chegou também a dizer: “ O abade de Tongerlo, Mons. Stalmans, tornou-se um grande admirador da música de órgão e organizou regularmente concertos de órgão nos anos 40 e 50. Ele era um amigo muito próximo e deu-me hospitalidade na sua pacífica abadia sempre que pedi. Eu compus muita da minha música na abadia, por exemplo, o *Concerto for organ and orchestra*, Op.52.” (Hofmann, 1978, 27)

digressões de concertos; ambos foram organistas titulares durante longos anos (Peeters na Catedral de S. Rombout e Dupré na igreja de S. Sulpice em Paris); ambos dedicaram grande parte da sua vida ao ensino (Dupré no Conservatório de Paris, Peeters em vários conservatórios), ambos foram diretores de conservatórios; ambos escreveram e publicaram vários métodos para órgão (didáticos ou de acompanhamento) e ambos editaram obras de vários compositores.

A admiração de Peeters pelas composições de Dupré é bem demonstrada nas semelhanças entre as *Variations sur un Noël, Op. 20* de Dupré e as *Variations and Finale on an Old Flemish Song, Op. 20* que o compositor belga lhe dedicou. No entanto, mesmo nesta assimilação de estilos, Flor Peeters deixa bem vincada a sua marca. Apesar de ambos os compositores serem organistas reconhecidamente virtuosos e de muitas das obras que escreveram exigirem do intérprete uma desenvoltura técnica assinalável, as obras de Peeters conseguem ser tecnicamente difíceis mas práticas. Por outras palavras e segundo Hofmann: “Em comparação com a técnica de Dupré é notória uma textura menos pianística, bem como as características de Peeters – o espírito modal e os típicos contrastes flamengos entre pujança e austeridade”⁴⁰ (Hofmann, 1978, 26). Também Jennifer Bate, reconhecida organista, que foi a solista da estreia do *Concerto para Órgão e Orquestra Op. 52* e a quem Peeters dedicou a obra *Parafrase “Salve Regina” Op. 123*, refere que Flor Peeters “emprega puras técnicas organísticas, enquanto Dupré, frequentemente, utiliza figuração pianística” (Bate, 1973, 186).

Um outro ponto comum aos dois compositores e organistas é o fascínio pela improvisação, embora a forma como a utilizavam fosse diferente. A respeito da improvisação, Peeters descreveu o seu professor, Oscar Depuydt, como um mestre na arte de improvisar (Hofmann, 1978, 14). Embora se saiba que Flor Peeters costumava improvisar semanalmente nos serviços da catedral, tal não costumava acontecer nos seus concertos. Ao contrário de Marcel Dupré, em que muitas das suas obras tinham origem primeiramente numa improvisação e que depois sofriam apenas pequenas alterações aquando da escrita (ex: *Sinfonia Paixão, Op. 23*), o processo de composição de Peeters era completamente racional, como se pode constatar pelas palavras do próprio quando diz: “Eu nunca escrevo música diante de um instrumento, mas sempre na minha secretária ou,

⁴⁰ “In comparison with Dupré’s technique, one notes a less pianistic texture and the emerging hallmarks of Peeters – the spirit of modality and typically Flemish contrasts of poignancy and austerity.”

ocasionalmente, durante as longas viagens de comboio ou avião”⁴¹ (Lade, 1968, 667) ou ainda: “As minhas composições estão comigo muito tempo antes de as passar para o papel; quando as escrevo elas aparecem como se fossem velhas amigas”⁴² (Bate, 1973, 185).

Todavia, o carácter e a vitalidade da improvisação estão bem presentes nas suas composições, como por exemplo nas suas várias *Toccatas*. Como refere numa entrevista Pierre Toucheque, um dos melhores alunos de Peeters: “Flor Peeters não era muito bom na improvisação espontânea. Ele era muito bom, sim, a escrever improvisação por assim dizer.”⁴³

2. Categorização das obras para órgão

No seu livro – *Flor Peeters – His life and his organ Works* – Hofmann divide as composições para órgão de Peeters em quatro grupos: 1. Obras livres⁴⁴ de maior dimensão; 2. Obras livres de menor dimensão; 3. Obras só para manuais e 4. Corais. Penso que é um bom escalonamento da obra de Flor Peeters e que permite, de forma rápida e clara, saber em que contexto determinada obra se insere. A esta categorização, por toda a importância e relevância que os métodos de Peeters tiveram e podem ter no ensino do órgão, penso ser pertinente juntar mais um grupo: 5- obras didáticas (grupo 5).

2.1. Obras de maior dimensão

Neste grupo de categorização, devido à diversidade de linguagens musicais que Flor Peeters ao longo da sua vida foi empregando nas suas composições, Hofmann subdivide-o

⁴¹ “I never write my music at an instrument but always at my work-table or occasionally during long journeys on night trains or airplanes.”

⁴² “My compositions are with me a long time before they are written on paper: when they appear, they are like old familiar friends.”

⁴³ “Flor Peeters was not good for spontaneous improvisation. He was good at written improvisation, so to say”. Entrevista transcrita (Balistreri, 2005)

⁴⁴ Entenda-se por “livres” as obras que não estão integradas em nenhuma coletânea.

em três subcategorias: **a)** Obras de concepção sinfónica; **b)** Obras de concepção clássica e **c)** Obras que sintetizam os dois estilos.

a) **Concepção Sinfónica**

Hofmann não chega a explicar a denominação das várias categorias ou a escolha das obras que as integram. No entanto, os termos utilizados são bastante evidentes. Integram esta categoria as obras que refletem mais claramente influências da chamada música de órgão sinfónica que teve a sua origem em França durante o século XIX com o organeiro Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899) e o compositor e organista César Franck e que, no século XX atingiu o seu apogeu com Marcel Dupré.

Tabela 2: Listagem das obras de concepção sinfónica (Hofmann, 1978, 102)

Nome das obras musicais	Opus	Ano de composição
<i>Symphonic Fantasy</i>	13	1923
<i>Variations and Finale on an Old Flemish Song</i>	20	1929
<i>Toccata, Fugue and Hymne on “Ave Maris Stella”</i>	28	1931
<i>Flemish Rhapsody</i>	37	1935
<i>Élégie</i>	38	1935
<i>Suite Modale</i>	43	1938
<i>Concerto for organ and orchestra</i>	52	1944
<i>Variations on an Original Theme</i>	58	1945
<i>Lied-Symphony</i>	66	1948
<i>Concerto for organ and piano</i>	74	1951
<i>Paraphrase on “Salve Regina”</i>	123	1973

b) Conceção Neoclássica

Considerando o Neoclassicismo como uma corrente de acentuada repercussão no séc XX, as obras de F. Peeters abrangidas por esta caracterização recuperam vários géneros, estruturas e formas musicais típicas da música antiga como é o caso da *passacaglia*, do *prelúdio*, *fuga e chacone* e do *ricercare*.

Para além da forma, a conceção neoclássica também se reflete no idioma musical adotado pelo compositor, nomeadamente, na utilização de uma linguagem de carácter modal, atonal ou politonal.

Tabela 3: Listagem das obras de conceção neoclássica (Hofmann, 1978, 102)

Nome das obras musicais	Opus	Ano de composição
<i>Passacaglia e Fuga;</i>	42	1938
<i>Sinfonia per organo;</i>	48	1940
<i>Drei Praludien und Fugen;</i>	72	1950
<i>Preludium, Canzona e Ciacona;</i>	83	1955
<i>Concertino for Positive Organ and Harpppsichord;</i>	122	1973
<i>Introduzione, Fugato com Corale sopra “Pro Civitate”;</i>	126	1975
<i>Ricercare</i>	134	1982

c) Síntese dos dois estilos

Como o próprio nome indica, estas são obras que integram os dois estilos referidos anteriormente: sinfónico e neoclássico. Integram-se nesta categoria as obras:

Tabela 4: Listagem das obras que integram os dois estilos (Hofmann, 1978, 103)

Nome das obras musicais	Opus	Ano de composição
<i>Six Lyrical Pieces;</i>	116	1966
<i>Sonata quasi una Fantasia;</i>	129	1977

2.2. Obras de menor dimensão

Obviamente que a denominação deste grupo de obras refere-se à extensão das composições e não ao seu valor musical. De outra forma, não estaria incluída nesta categoria a *Aria Op. 51*, uma das obras mais apreciadas e tocadas de Flor Peeters. Nesta categoria Hofmann inclui:

Tabela 5: Listagem das obras que integram a categoria de obras de menor dimensão (Hofmann, 1978, 154)

Nome das obras musicais	Opus	Ano de composição
<i>4 Improvisations;</i>	6	1923
<i>10 Pedal Studies;</i>	11	1925
<i>Mystic Evening;</i>	16	1926
<i>Monastic Peace;</i>	16a	1926
<i>Aria;</i>	51	1945
<i>4 Pieces, Op. 59;</i>	59	1945
<i>4 Pieces, Op. 71;</i>	71	1949
<i>Solemm Prelude;</i>	86	1956
<i>Festival Voluntary;</i>	87	1957

2.3. Obras para manuais

Estas são obras que não necessitam que seja usada a pedaleira, dá que na sua maioria estas composições sejam mais direcionadas para estudantes, organistas com menor formação ou ainda para órgãos de menores dimensões. Integram esta categoria:

Tabela 6: Listagem das obras que integram a categoria de obras para manuais (Hofmann, 1978, 159)

Nome das obras musicais	Opus	Ano de composição
<i>60 Short Pieces;</i>	17-25	1928-31
<i>35 Miniatures;</i>	55	1945
<i>Manuale;</i>	79	1954
<i>Praeludien und Hymnen;</i>	90	1958

<i>Postludium;</i>	95	1960
<i>Praeludiale;</i>	114	1964
<i>Zhen Inventionen;</i>	117	1969
<i>Ten Preludes on Old Flemish Carols</i>	119	1972

2.4. Corais

A contribuição de Peeters para o repertório organístico é da maior importância para o desenvolvimento da música para órgão do século vinte... ele procurou enriquecer não só o repertório virtuoso, mas também o do... organista litúrgico; Peeters foi ao encontro das várias necessidades [capacidades] do organista com música de alto nível artístico, e a sua prolífera produção é em si mesma um testemunho abundante das suas muitas e variadas capacidades (Beechey, 1967, ix).

Após as suas digressões de 1946 e 1947 bem-sucedidas pela América, Flor Peeters foi contactado por um editor para escrever uma coletânea de prelúdios corais baseados em melodias de hinos Protestantes (corais). No entanto, várias regras deveriam ser respeitadas: “não poderiam ser demasiado longos, demasiado difíceis e demasiado “modernos””⁴⁵ (Lade, 1968, 668). Cada volume seguia o mesmo padrão: continha 10 corais, um dos quais em forma de *Partita* e dois eram peças verdadeiramente acessíveis tecnicamente, o que tornava os corais apelativos não só para os organistas com mais formação mas também para os organistas com formação mais modesta e que não são profissionais. Apesar de todas estas condicionantes:

[...] Peeters nunca dá a impressão de baixar a fasquia ou de se sentir restringido pelas limitações impostas na sua tarefa. Pelo contrário, ele utiliza todos os seus recursos, dissonâncias, harmonia modal e cromática e contraponto intrincado, e mesmo assim, alcança este feito notável: música simples mas que em nenhum momento deixa apresentar vitalidade e de ser interessante” (Lade, 1968, 668).⁴⁶

⁴⁵“They were to be not too long, not too difficult, and not to “modern”.”

⁴⁶ [...] Peters never gives the impression that he is writing down or is in any way restricted by the limitations of his brief. In fact he uses all his resources, dissonance, chromatic and modal harmony, and intricate contrapuntal devices, and yet achieves that rare thing, simple music which is nevertheless vital and interesting.”

A sua última coletânea de corais- *Opus 100* – é constituída por 213 corais que abarcam prelúdios para todas as celebrações de ano litúrgico (Lade, 1968, 668). Este ciclo de corais não tem paralelo, já que nunca uma coletânea desta envergadura foi escrita e publicada de forma sistemática em toda a História da Música. Integram esta categoria as seguintes coletâneas de corais:

Tabela 7: Listagem das obras que integram a categoria dos corais (Hofmann, 1978, 177)

Nome das obras musicais	Opus	Ano
<i>Zhen Orgelchorale;</i>	39	1935
<i>Thirty Chorale Preludes on Well-known Hymn Tunes;</i>	68, 69, 70	1948
<i>Alma Redemptoris Mater;</i>	73	1951
<i>Thirty Chorale Preludes on Gregorian Hymns;</i>	75, 76, 77	1953
<i>Chorale Preludes Preludes on “Stuttgart” and “Lasst uns erfreuen”;</i>	81	1955
<i>Thirty Chorale Preludes on Well-known Hymn Tunes;</i>	95	1959
<i>Organum in Missa Cantata: Domenica XI. Post Pentecosten;</i>	99	1961
<i>Hymn Preludes for the Liturgical Year;</i>	100	1959-1966
<i>Organ Partita on “Almighty God of Majesty”;</i>	109	1962
<i>Partita on “Puer nobis nascitur”;</i>	127	1977
<i>Little Chorale Suite, Op. 130.</i>	130	1977

2.5. Obras Didáticas

Flor Peeters é, atualmente, como todos os organistas sabem, um dos mais espantosos homens na sua profissão. Ele ganhou profundo reconhecimento e respeito não só como executante e compositor mas também como professor e editor. O seu novo manual de ensino de órgão [...] deve ser alvo de particular interesse, pois não é muito frequente que concertistas da sua eminência tenham a vontade de dedicarem o tempo necessário para este tipo de compilação (Noss, 1954, 279).⁴⁷

⁴⁷ “Flor Peeters is, as all organists know, one of the outstanding men in his profession today. He has gained wide recognition and respect not only as player and composer but also as a teacher and editor. His new three-

Entre as suas múltiplas atividades, Flor Peeters nunca descurou a componente pedagógica e didática. De facto, mesmo quando foi nomeado Diretor do Conservatório de Antuérpia ou quando se retirou oficialmente do cargo de professor, Peeters continuou a lecionar. É com base nos seus anos de experiência, em que ensinou alunos de todo o mundo, que Peeters quis transmitir os seus métodos de ensino em duas obras didáticas para órgão que escreveu: *Ars Organi* (1952-1954) e o *Little Organ Book* (1953).

A coletânea *Ars Organi* é composta por três volumes em que os comentários e instruções aparecem escritos em quatro línguas diferentes (flamengo, francês, inglês e alemão).

O primeiro volume começa com um prefácio, onde o autor expõe a forma como o manual está organizado e como poderá ser utilizado; seguidamente, Peeters explica os fundamentos básicos do funcionamento do instrumento e dos vários tipos de órgãos, bem como uma detalhada explanação do funcionamento dos vários registos com que o organista se poderá deparar. Depois desta explicação, Peeters apresenta vários conselhos e estratégias que os organistas podem utilizar durante o seu estudo do instrumento e que abarcam temas como a posição e postura corretas a ter perante o instrumento, a análise das obras musicais que o organista pretende abordar, dedilhações, como iniciar o estudo de uma nova obra, mudanças de teclados, e com especial ênfase para a memorização do texto musical. Terminada esta primeira parte mais teórica e explicativa, Peeters começa a dedicar-se à vertente prática da execução: vários exercícios digitais elementares que trabalham as várias formas de ataque, as várias articulações, aspetos mais técnicos como a passagem do polegar, cruzamento de dedos, extensão, substituição e *glissando*. Na quarta parte, o autor apresenta a sua interpretação de como se deve executar a ornamentação, a articulação dos vários períodos da História da Música para órgão e, finalmente, apresenta uma recolha de obras musicais representativas de várias épocas (inclusive, várias obras do próprio Flor Peeters) onde o organista pode colocar em prática todos os conhecimentos adquiridos anteriormente. Os segundo e terceiro volumes da coletânea seguem a mesma estrutura do primeiro, mas com obras e temas de complexidade crescente e com os exercícios técnicos mais direcionados para a execução da pedaleira.

volume organ teaching manual [...] will therefore be noted with particularly interest, for is not often that practicing musicians of his eminence have been or are willing to devote the time necessary for the compilation of such works [...].”

Como se pode constatar, trata-se de facto, de um método de órgão muito completo e abrangente. É um método que eu próprio, como professor de órgão, tenho vindo a utilizar com os meus alunos nas minhas aulas e que se tem revelado uma excelente ferramenta de apoio. Não será de estranhar portanto que aquando a sua publicação, a crítica tenha escrito:

[A coletânea] *Ars Organi*, como é evidente desde o primeiro volume [...], foi cuidadosamente preparada para fornecer conselhos instrutivos e exercícios práticos que cobrem todas as fases da arte do organista. [...]

Ars Organi oferece uma abordagem mais intensa e profunda ao estudo do instrumento do que a maioria dos outros manuais, e os professores irão encontrar uma valiosa ajuda para o seu trabalho (Noss, 1954, 279).⁴⁸

O livro *Little Organ Book* foi escrito apenas em inglês e tem sido um dos mais respeitados métodos para os iniciantes no estudo no órgão (Noss, 1954, 279). A estrutura é a mesma da coletânea *Ars Organi*, mas bastante mais resumida e condensada.

Para além dos métodos mais direccionados para a aprendizagem e execução organística, em 1942, Flor Peeters escreveu ainda um *Méthode pratique de l'accompagnement du plain-chant* (1942). Como o próprio título indica, neste método, Peeters explica como se deve acompanhar o canto gregoriano ao órgão, aplicando a sua própria experiência de organista litúrgico que semanalmente acompanhava o coro na catedral.

3. A conceção de Órgão de F. Peeters

Flor Peeters, nas suas digressões, tomou contacto com numerosos órgãos das mais variadas estéticas. Também nas proximidades de Mechelen, Peeters tinha acesso a instrumentos de diferentes correntes sonoras. Como o próprio afirma:

A Abadia de Averbode possuía o maior, o mais bonito órgão Romântico da Bélgica, construído pelo organeiro Fr. Loret por volta de 1865; tinha quatro teclados e pedaleira.

⁴⁸ “*Ars Organi*, as is evident from a study of the first volume [...], has been carefully planned to provide instructive advice and practical exercises covering all phases of the organist’s art.

“*Ars Organi* offers an approach to the study of the instrument of considerably greater intensity than is to found in most other manuals, and teachers will find it a valuable aid in their work.”

[...] Tinha à minha disposição três grandes tipos de órgãos: em Averbode um genuíno órgão Romântico mecânico; em Mechelen (antes de 1958) um simples órgão sinfônico; e em Tongerlo um típico órgão neobarroco da firma Klais [80 registos, instalado no final dos anos 30]. (Antes de eu ter o maravilhoso instrumento na Catedral em 1958, eu experimentava as minhas maiores composições [...] em Tongerlo) (Hofmann, 1978, 27-28).⁴⁹

Apesar de ter ao seu dispor dois órgãos de carácter mais específico (um deles de conceção romântica, de tração mecânica), nesta citação fica salientada a preferência de Flor Peeters em relação ao órgão da Catedral de Mechlen que identifica como "maravilhoso", isto é, Peeters preferia um instrumento de possibilidades mais abrangentes, ou seja, um instrumento "mais universal."⁵⁰

Os órgãos desenhados por Peeters estão essencialmente de acordo com a sua consciência internacional. A ideia de um instrumento adequado à execução de todas as escolas históricas ainda prevalecia nos Estados Unidos da América em 1958, mas essa conceção começava a ser afastada pela tendência crescente dos organeiros europeus que procuravam a especialização sonora e com um número de registos limitados. Nas duas décadas seguintes, os organeiros voltaram-se para ideais artísticos elevados que favoreceram órgãos cuja conceção limitava seriamente o seu sucesso a uma porção da literatura. Os órgãos que Peeters desenhou para o seu estúdio (1938) e para São Rombout (1958) exemplificam o ecleticismo sonoro com as modernas ajudas à mecânica (Hofmann, 1978, 6).⁵¹

⁴⁹ "Averbode possessed the largest, the most beautiful Romantic organ in Belgium, built around 1865 by Fr. Loret; it had 4 manuals and pedal. [...] Three main types of organs were at my disposal: in Mechelen (before 1958), a mere symphonic instrument; and in Tongerlo, a typically neo-Baroque Klais organ. (Before I had the wonderful instrument at the Cathedral in 1958, I used to try out my large compositions [...] at Tongerlo"

⁵⁰ Pela designação de "órgão universal" entendo poder ser aplicada a um instrumento cujas características (disposição dos registos, temperamento da afinação, entonação, etc.) permitem a abordagem de uma grande parte do repertório organístico mas, que não são específicas de nenhum período em particular. Por oposição a esta conceção de instrumento, existem os órgãos que estão completamente direccionados para um repertório específico (barroco francês, barroco alemão, romântico francês, etc.), nomeadamente os órgãos históricos ou órgãos de construção moderna que têm como inspiração esses instrumentos. Naturalmente, ambas as perspetivas têm os seus pontos fortes e as suas limitações: o "órgão universal" permite a execução da maioria do repertório mas não se consegue sublimar em nenhum repertório em particular; já o "órgão especializado" é um instrumento mais adequado em termos estéticos e sonoros para execução de determinado repertório mas pode mesmo inviabilizar a execução de outro.

⁵¹ "The organs designs of Peeters are essentially compatible with his international consciousness. The idea of an instrument adequate for the performance of all historical schools was still prevalent in the United States in 1958, but was far removed from the growing trend among European builders toward instruments of specialized tonal design and limited stop controls. In the two decades since 1958, builders devoted to high artistic ideals have favored organs whose design concept severely limits their success to a portion of the literature. The organs which Peeters designed for his studio (1938) and for St. Rombout's (1958) exemplify tonal eclecticism with modern mechanical conveniences".

Exemplo desta concepção é o primeiro órgão de estudo que, no início de 1938, o organeiro Joseph Stevens construiu para F. Peeters. Como o compositor referiu numa entrevista dada a Joos Florquin a 14 de Novembro de 1960, a sua planificação foi pensada ao detalhe: “A construção de um órgão é muito importante, porque é um instrumento muito delicado. Passei cinco anos a estudar a sua concepção e fiquei acordado muitas noites a pensar nisso”,⁵² e feita em parceria muito próxima com o organeiro.

Apesar de ser um instrumento relativamente pequeno e da sua mecânica ser relativamente simples e direta, Peeters optou por uma mecânica e tração elétricas, e por uma disposição que lhe permitisse abordar o máximo de reportório possível:

Reúne todos os requisitos de um órgão de estúdio e, ao mesmo tempo, uma disposição de registos que permite a execução das grandes obras para órgão, como ficou provado na sua inauguração em 1938. Na inauguração fizemos um concerto que foi transmitido pela rádio: Charles Tournemire, sucessor de César Franck em St. Clotilde - Paris, tocou uma obra de Buxtehude, uma obra dele e uma minha, eu toquei Bach, Fiocco, Tournemire e a minha Toccata Fugue e Hymne sobre o Ave Maris Stella.⁵³

Tabela 8 – 1ª disposição do Órgão de Tubos instalado na casa de Peeters (Hofmann, 1978, 36).

Man. I – Hoofdwerk	Man. II - Zwelwerk	Pedaal
8` Prestant 8` Holpijp 4` Zingend Principaal 2` Zwitserse Pijp II-III Cymbel	8` Rohrfluit 8` Spitsgamba 8` Vox Coelestis 4` Blokfluit 2` 2/3 Nazard 2` Woudfluit 1` 3/5 Terts 8` Schalmei	16` Subass 8` Bass 4` Fluit

⁵² (Florquin, 1958)

⁵³“Het voldoet aan al de eisen van een studio-orgel en tegelijkertijd is de dispositie zo, dat de grote orgelwerken er in een vereiste registratie op kunnen gespeeld worden. Dat werd trouwens bij het inspelingsprogramma in 1938 bewezen. We hebben toen een concert gegeven dat door de radio werd uitgezonden. Charles Tournemire, de opvolger van César Franck in de Sint-Clotildekerk te Parijs, speelde een werk van Buxtehude, een van hem en een van mij en ikzelf werken van Bach, Fiocco, Tournemire en mijn eigen *Toccata fuga en Hymne op Ave maris stella*.” (Florquin, 1958)

Em 1958, vinte anos depois, quando o casal Peeters se mudou para a sua nova casa, “batizada” de “Adagio”, o órgão foi reconstruído, modificado e aumentado de 16 para 20 registros, com a seguinte disposição:

Tabela 9 – Nova disposição de registros após intervenção (Hofmann, 1978, 36).

Man. I – Hoofdwerk	Man. II - Zwelwerk	Pedaal
8`Prestant	8`Rohrfluit	16`Subass
8`Holpijp	8`Spitsgamba	8`Gedekte Fluit
4`Zingend Principaal	8`Vox Coelestis	4`Koraalbas
2`Woudfluit	4`Blokfluit	2`Nachthoorn
1`1/3 Spitskwint	II Sesquialtera	16`Sordoen
II-III Mixtuur	2`Oktaaf	4`Regaal
	III-IV Cymbelken	
	8`Schalmei	

Nesse mesmo ano (1958), em que Peeters perfazia 35 anos como organista titular de S. Rombout, foi reinaugurado o grande órgão de tubos desta Catedral. A inauguração do instrumento foi iniciada com uma Missa Pontifical na manhã de 16 de Novembro de 1958 onde foi executada a *Missa Laudis Op. 84* para coro misto e órgão de Flor Peeters. Após esta Celebração, numa cerimónia criada para o efeito, o Cardeal Van Roey condecorou Peeters com a cruz de Comandante da Ordem de Gregório, o Grande, a mais alta distinção da ordem do Vaticano que poderia ser dada a um leigo. À tarde decorreu o concerto inaugural em que foram intérpretes Flor Peeters, o organista Piet van den Broek e o coro da Catedral. O alargamento e o novo desenho do órgão esteve mais uma vez a cargo da firma do organeiro Joseph Stevens, enquanto a disposição da registação foi cuidadosamente planeada por Flor Peeters. O órgão ficou assim com uns impressionantes 83 registros comandados por uma consola eletrónica com quatro manuais e pedaleira (Hofmann, 1978, 53).

Tabela 10: Disposição do Órgão da Catedral de Mechelen em 1958 (Hofmann, 1978, 55)

Pedaal	II- Hoofdwerk (Great)	I – Onderwerk (Positive)	III – Zwelwerk (Swell)	IV – Kroonwerk (CrownPositive)
Principaalbas 32´	Prestant 16´		Gedekt 16´	
Subbas 32´	Bourdon 16´	Kwintadeen 16´	Prestant 8´	
Principaalbas 16´	Prestant 8´	Prestant 8´	Holpijp 8´	
Subbas 16´	Gemshoorn 8´	Spitsfluit 8´	Sptisgamba 8´	Roerfluit 8´
Prestant 16´	Flûte harmonique 8´	Nachthoorn 8´	Voix Celeste 8´	Kwintadeen 8´
Oktaafbas 8´	Holpijp 8´	Oktaaf 4´	Oktaaf 4´	Z. Principaal 4´
Prestant 8´	Kwint 5 1/3´	Blokfluit 4´	Open fluit 4´	Nachtoorn 4´
Gedekt 8´	Oktaaf 4´	Oktaafen 2´	Nasaard 2 2/3´	Switserspijp 2´
Koraalbas 4´	Gemshoorn 4´	Nachtoorn 2´	Zwegel 2´	Blokfluit 2´
Open fluit 4´	Koppelfluit 4´	Spiskwint 1 1/3´	Woudfluit 2´	Larigot 2´
Oktaaf 2´	Kwint 2 2/3´	Mixtuur IV-V	Terts 1 3/5´	Sesquialtera 1 1/3
Nachthoorn 1´	Oktaaf 2´	Sesquialtera III	Sifflet 1´	
Ruispijp III-IV	Veldfluit 2´	Tertscimbel III- IV	Mixtuur IV-V	Acuta II
Mixtuur V	Cornet V	Dulciaan 16´	Cimbel III-IV	Ranket IV-V
Bazuin 32´	Mixtur VI- VIII	Kromhoorn 8´	Bombarde 16´	Schalmei 16´
Bazuin 16´	Scherp IV-V	TrompetRegal 4´	Trompet 8´	Tremulant
Trompet 8´	Bazuin 16´		Hobo 8´	
Schalmei 4´	Trompet 8´		Vox Humana 8´	
ZingenCornet 2´	Clairon 4´		Koptrompet 4´	
			Tremulant	



Figura 6: Órgão da Catedral de S. Rombout, Mechlen

Ao analisarmos a disposição dos registos deste instrumento (ver tabela 10), constata-se que a ideia de Peeters e do organeiro foi sintetizar duas correntes distintas:

- Uma composição próxima do órgão francês do séc. XIX, visível no grande número de registos de oito pés das famílias dos *Principais* e das *Flautas* designados pelos franceses como *fonds*, em particular pela presença dos registos da *Flûte Harmonique* ou da *Voix*

Céleste; e também pelo âmbito dos registos de palheta no órgão *recitativo*: registos de dezasseis, oito e quatro pés (*batterie d'anches complète*);

- Uma composição que se identifica com os timbres dos instrumentos da tradição barroca do Norte da Alemanha, disso são exemplo o registo de *Mixtuur* no pedal, os registos de *Sesquialtera*, *Dulciaan* ou *Kromhoorn* no órgão positivo e o elevado número de registos de mistura.

Considerando a afirmação de Flor Peeters referida no início deste ponto, (Hofmann, 1978, 27-28), infere-se que este seria o órgão que Peeters tinha como o seu instrumento ideal, já que o instrumento, pela sua vasta gama registos, oferecia a possibilidade de se executar todo o repertório da História organística. Em suma, era um instrumento mais “universal” e não um instrumento “especializado”. Inclusive, como refere Hofmann “ [...] cada secção do órgão era completada por dois registos de mistura e de palhetas representativas de períodos históricos diferentes [...] ” (Hofmann, 1978, 53).⁵⁴

⁵⁴ “[...] each division complete with two mixtures and reeds representative of different historical periods [...]”

Parte II

CAPÍTULO IV – 10 Estudos para Pedal Op.11

Flor Peeters era reconhecido como um organista tecnicamente exemplar. A escola onde obteve a sua formação mais marcante, o Instituto Lemmens, era famosa por manter o rigor e a disciplina que tornaram ilustre o compositor que lhe deu o nome: Jaques-Nicolas Lemmens (1923-1981).

Numa época em que particularmente a música francesa para órgão era dominada por uma estética e técnica pianísticas e em que a pedaleira era somente utilizada para pontuar a harmonia ou para a realização de “notas pedal”, Lemmens, que tinha sido aluno de François-Joseph Fétis (1784-1871) e Adolf Friedrich Hesse (1809-1863), “herdeiro” da tradição de J. S. Bach (1685-1750), tinha uma visão mais alargada da função da pedaleira, isto é, a linha do pedal não deveria restringir-se apenas a um baixo da harmonia mas a uma voz com personalidade própria.

Lemmens atribuía à técnica de pedaleira uma grande importância, como se pode constatar no seu método de órgão –*École d'orgue* (1862) - e como demonstraram os seus célebres alunos: os franceses Alexandre Guilmant (1837-1911) e Charles-Marie Widor (1844-1937) que por sua vez foi professor de Marcel Dupré (Cantagrel, 1998, 509).

Flor Peeters deu continuidade à disciplina diária que lhe fora incutida no Instituto Lemmens. Jennifer Bate, que mantinha contacto pessoal regular com o compositor, afirma:

Quer a compor, a ensinar ou a estudar, o profissionalismo dedicado de Flor Peeters está bem patente em todo o seu trabalho. O seu estudo chegava até às cinco horas diárias, incluindo exercícios digitais específicos (a que ele humoristicamente chamava “o seu desporto”) e estudos de Chopin e Czerny que trabalhava ao piano (Bate, 1973, 186).⁵⁵

Essa disciplina no estudo diário de Peeters pode ser comprovado na fotografia abaixo apresentada (figura 7) em que pode ver Flor Peeters a bordo de um navio rumo à sua primeira digressão americana (1946), a executar os seus exercícios diários num teclado “mudo” que o organeiro J. Stevens lhe tinha construído para o efeito.

⁵⁵ “Whether composing, teaching or rehearsing, Flor Peeter’s dedicated professionalism is patent in all his working. His practice involves up to five hours daily, including special finger exercises (which he humorously refers to as his “sport”) and work on Chopin and Czerny studies at the piano.”



Figura 7: Flor Peeters a bordo de um navio a executar exercícios técnicos.

Como pode ser inferido das suas palavras, para além dos exercícios digitais diários, Flor Peeters dedicava à pedaleira uma atenção igualmente assídua:

O rei Baudoin perguntou-me onde tinha arranjado eu uma técnica de pedal tão suave e flexível; parecia-lhe tão simples e fácil.”⁵⁶ [Peeters espondeu:] “Majestade, de facto, não é assim tão difícil, mas tem de a exercitar todos os dias, e após sessenta anos ainda continua a haver progressos.” Ele riu-se e disse que não iria esquecer a informação (Hofmann, 1978, 91).⁵⁷

Outro dado que pode demonstrar a importância que Peeters atribuía a uma boa técnica de pedaleira é o espaço que lhe dedicou nos seus métodos de órgão. Nos três volumes do seu método mais completo – *Ars Organi* – Flor Peeters explica o funcionamento do órgão, expõe os seus pontos de vista sobre registação e interpretação, explica a postura corporal que se deve ter perante o instrumento, escreve vários exercícios digitais, apresenta e categoriza obras do repertório organístico das diferentes épocas

⁵⁶ O casal da família Real Belga (Elizabeth e Baudoin) nutriam uma profunda admiração por Flor Peeters e, a pedido da rainha para o seu marido, tinham ido assistir a casa de Peeters a um recital privado, totalmente dedicado a Bach.

⁵⁷ “King Baudouin asked me where I got my supple pedal technique; it seemed to him so simple and easy. [...] “Your Majesty, it is indeed not so difficult, but you have to do it every day, and after sixty years it is still getting better.” He laughed and said he would remember the information. “

históricas e modernas. Apesar de toda esta diversidade de temas abordados, das 328 páginas que compõem os três volumes, 81 páginas são dedicadas a exercícios ou estudos para pedaleira, ou seja, a trabalho específico de técnica de pedal.

Nos seus métodos didáticos para órgão, Flor Peeters escreveu vários exercícios que acompanham a evolução do estudante, recolheu estudos de outros compositores (vários retirados de obras de Bach com solos de pedal) que abarcam diversos níveis de dificuldade.

Em 1931, Peeters compôs os *10 Estudos para pedal Op.11*⁵⁸, desta vez não a pensar no organista que iniciou os seus estudos recentemente, mas no organista que já domina exercícios e estudos de pedal com uma certa exigência técnica.

Estes *Estudos* poderão ser uma ajuda preciosa para o organista que pretende abordar as obras mais complexas de Flor Peeters com maior preparação e confiança em particular, e a música de órgão em geral, já que são uma excelente ferramenta para quem ambiciona elevar a sua técnica de pedaleira a um nível superior.

Evidentemente que poderá ser levantada a questão de já existirem múltiplos estudos de pedal escritos, como por exemplo: *Leichte Pedalstudien für Orgel* de Sigfrid Karg-Elert (1877-1933), *Pedalstudien für Orgel* de Julius Schneider (1908 -1988), *10 Etüden für Orgelpedal Solo* de Josef Friedrich Doppelbauer (1918-1989), entre outros. Por conseguinte, pode-se questionar se não serão estes estudos já capazes de construir a técnica de pedal necessária à abordagem de qualquer repertório e, por conseguinte, à música para órgão de Peeters. Certamente que sim, mas na opinião do autor, os *10 Estudos para pedal, Op.11* apresentam algumas vantagens para o intérprete de F. Peeters, quer ao nível da expressividade musical, quer ao nível técnico.

Musicalmente, os *Estudos* revelam-se muito atrativos já que estão escritos sob a forma de *Tema e Variações*, ou seja, existe uma linha comum e uma continuidade entre eles. O tema é muito apelativo e provem da canção popular belga “Le petit pêcheur rusé” (Hofmann, 1978, 154). Apesar dessa unidade conferida pela exploração do mesmo tema, cada *Estudo* tem um carácter próprio conferido pela registação, harmonia, métrica, linguagem e diferentes andamentos. Ainda ao nível musical, outra das vantagens é que ao longo das variações o executante vai tomando contacto com algumas das técnicas e linguagens musicais que Peeters utiliza nas suas maiores composições.

⁵⁸ Recentemente, descobri no sítio <http://users.telenet.be/pima/indexE.htm> (acedido em 20 de Setembro de 2013) que F. Peeters escreveu mais dois Estudos que se encontram ainda em manuscrito e aos quais não consegui ter acesso. Todas as edições publicadas contêm apenas os *10 Estudos*.

Tabela 11: Perspetiva geral dos 10 Estudos para pedal Op. 11

	Descrição dos estudos feita pelo compositor	Andamento	Registação
Estudo I	Estudo do fraseado	Andante	Basse 8`
Estudo II	Estudo de tercinas	Con moto	Soubasse 16` Flute 8`
Estudo III	Estudo para obter uma boa articulação e uma igualdade perfeita	Allegro moderato	Soubasse 16` Basse 8` Flute 4`
Estudo IV	Estudo para a flexibilidade e clareza em passagens muito rápidas	Allegro vivo	Flutes 16`, 8`, 4` Ac. III-P III: mixture, carrillon
Estudo V	Duplo pedal: tocar estritamente ligado	Lento	Ac. II-P II: Unda maris 8` Salicional 8`
Estudo VI	Alternância do calcanhar e ponta na mesma nota. Estudo para desenvolver a flexibilidade e independência do movimento dos pés	Andante con moto	Flutes 16`, 8` Ac. I-P I: Principal 8`, 4` Bourdon 8` Flute harm. 8`
Estudo VII	Estudo de acordes	Moderato	Flute solo 4`
Estudo VIII	Duplo pedal. Ritmos diferentes para cada uma das partes. O tema para o pé direito, contraponto cromático para o pé esquerdo; requer uma articulação estritamente ligada	Andante com moto	Soubasse 16` Ac. III-P III: Violine 8` Viola 4` Piccolo 2`
Estudo IX	Duplo pedal: tema tocado pelo pé esquerdo, figuração livre para o pé direito	Allegro moderato	Soubasse 16` Contrebasse 16` Basse 8` Ac. I-P I: Fonds 8`, 4`
Estudo X	Estudo de oitavas	Allegro con fuoco	Tutti

Tecnicamente, os *Estudos* estão muito bem estruturados já que cada um deles aborda problemas específicos da técnica de pedaleira e apresenta um objetivo concreto apresentado pelo próprio compositor. Ao percorrê-los, o executante é confrontado com desafios técnicos que encontrará também nas obras de Flor Peeters, embora se tenha de ter

presente que as dificuldades técnicas dos *Estudos* ultrapassam significativamente as do repertório, mentalidade que se verificava na época: os exercícios deveriam apresentar uma dificuldade tal, que posteriormente, a execução das obras se deveria tornar acessível comparativamente com os estudos. Também se deve ter em conta que, embora os exemplos de repertório apresentados aquando da comparação com os *Estudos* possam parecer tecnicamente acessíveis ao nível visual, os mesmos pertencem a andamentos rápidos: *allegro enérgico*, *allegro impetuoso*, etc.

Seguidamente os *Estudos* encontram-se analisados individualmente, de forma a dar resposta à questão introdutória deste trabalho: de que forma os *10 estudos para Pedal Op. 11* resumem e constroem a técnica de pedaleira necessária para abordar o vasto repertório da música para órgão de Flor Peeters. No contexto de uma análise comparativa e na sequência do objetivo deste Documento de Apoio ao Projeto, serão também apresentados alguns exemplos musicais de obras musicais de Flor Peeters que demonstram a ligação e a preparação que os *Estudos* poderão fornecer para uma abordagem mais sólida do repertório organístico do compositor belga. Estes exemplos musicais representam apenas uma pequena parte dos muitos que poderiam ser utilizados.

1. Estudo nº 1: “Estudo do fraseado”⁵⁹

O primeiro *Estudo* apresenta o tema musical que é o fio condutor dos restantes. Flor Peeters chama-lhe o “estudo de frasear”, ou seja, o objetivo é delinear as várias frases do tema respeitando as indicações do compositor ao nível da articulação. Neste caso, o aspeto que o executante terá de ter mais em atenção será respeitar as micro articulações que Peeters escreve com tanto pormenor, já que, tecnicamente este é o *Estudo* mais acessível. O andamento proposto é “*andante*” e a registação é composta apenas pelo registo do Principal 8` (oito pés) o que proporciona uma boa clareza no discurso musical.

Este exercício revela-se muito importante nos vários solos de pedal de Peeters como se pode constatar no exemplo abaixo, cujas indicações de fraseado se encontram sempre bastante especificadas, particularmente os micro fraseados.

⁵⁹ “Study of phrasing”

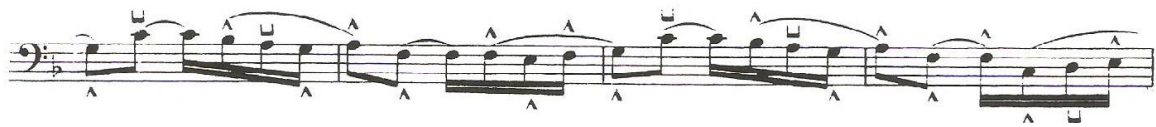


Figura 8: F. Peeters, *10 Estudos para Pedal Op. 11*, cc. 9 - 12



Figura 9: F. Peeters, *Preludium in A (Mixolydian) Op. 72*, cc. 53 - 57

2. Estudo nº 2: “Estudo de tercinas”⁶⁰

O segundo *Estudo* está escrito em compasso composto (6/8) e é a primeira variação do tema. As frases delineadas por F. Peeters são mais longas que no primeiro estudo já que o andamento proposto é “*Con moto*”. O andamento rápido e o compasso composto aumentam um pouco a dificuldade dos vários elementos que, geralmente, são alvo de trabalho específico nos vários métodos de órgão e que já figuravam no primeiro *Estudo*: cruzamento dos pés, passagens rápidas com a utilização de ponta/calcanhar (e vice-versa) com o mesmo pé e exploração de grande parte da extensão da pedaleira.

O *Estudo nº 2* é um bom exercício para uma correta acentuação métrica ternária, para o desenvolvimento do movimento de cruzamento de pés e de ponta/calcanhar. Um exemplo análogo pode ser encontrado nas *Variationen und Finale uber ein altflamisches Lied*, *Op. 20* em que o baixo também se encontra em tercinas abordadas em graus conjuntos, saltos intervalares e com micro fraseado.

⁶⁰ “Study of the triplet”

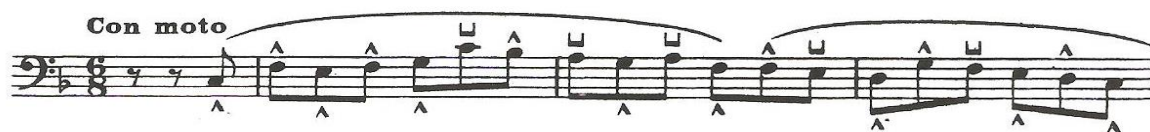


Figura 10 : F. Peeters, 10 Estudos para Pedal Op. 11, cc. 1 – 3

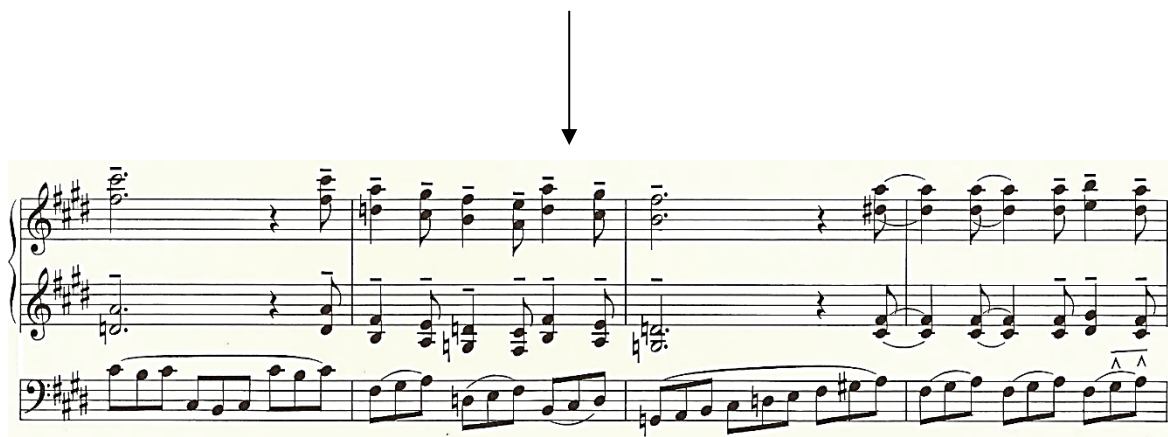


Figura 11: F. Peeters: *Variationen und Finale uber ein altflamisches Lied*, Op. 20 (3ª Variação, cc. 4 – 7)

3. Estudo nº 3: “Estudo para obter uma boa articulação e uma igualdade perfeita”⁶¹

Na segunda variação, para além dos elementos acima referidos, é introduzida a *apogiatura* que é a figura predominante deste *Estudo nº 3*. Na “*pedilhação*”⁶² proposta por Peeters, a *apogiatura* tanto é executada com o mesmo pé (ponta/calcanhar) como com os pés alternados e, como é descrito no início do estudo o objetivo é a obtenção de uma boa articulação e uma igualdade regular. Também neste *Estudo*, e pela primeira vez, aparecem os intervalos de terceira para serem executados apenas por um dos pés (embora ainda raras vezes).

A *Passacaglia* é um de muitos exemplos onde estes atributos são fundamentais mas que exigem preparação, principalmente quando se trata de graus conjuntos.

⁶¹ “Study to obtain a good articulation and a perfect equality”

⁶² O termo “*pedilhação*” é uma derivação do termo “*dedilhação*” e é aqui usado por mim com o mesmo significado mas aplicado aos pés. Isso é, tal como uma *dedilhação* indica qual o dedo a usar, a *pedilhação* indica-nos qual o pé a utilizar e também se a nota vai ser executada com a ponta ou com o calcanhar.

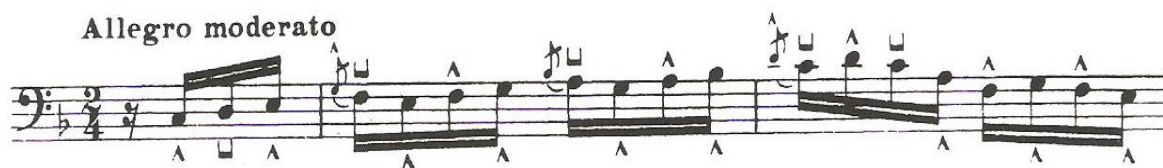


Figura 12: F. Peeters, *10 Estudos para Pedal Op. 11*, cc. 1 – 2

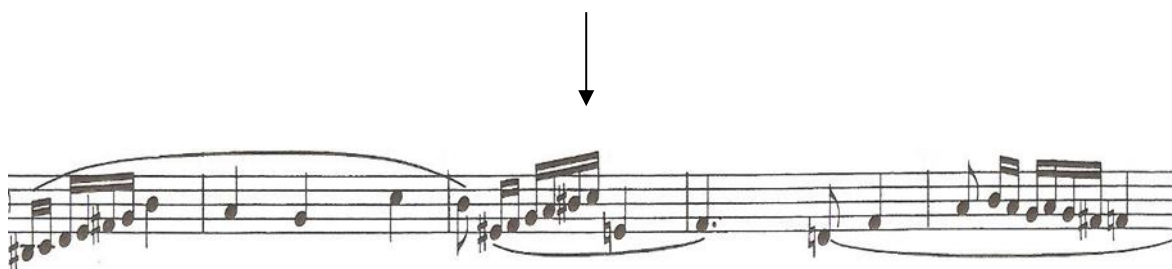


Figura 13: F. Peeters, *Passacaglia and Fugue Op. 42*, cc. 115 – 119 (pedal)

4. Estudo nº 4: “Estudo para a flexibilidade e clareza em passagens muito rápidas”⁶³

Juntamente com último *Estudo*, este exercício é o que apresenta o andamento mais rápido: “*Allegro vivo*”. Esta indicação de andamento justifica-se, já que o propósito deste *Estudo nº 4* é trabalhar a flexibilidade, a elasticidade e a clareza em passagens muito rápidas. O andamento, a acentuação ternária, as rápidas passagens entre pontas e calcanhares de ambos os pés, os intervalos de 3ª, agora também de 4ª, a serem executados com um pé e a exploração do âmbito da pedaleira até à nota fá (a nota mais aguda em muitas das pedaleiras) tornam este exercício num verdadeiro desafio de virtuosidade.

A passagem de pedal da *Sinfonia per Organo Op. 48*, apresentada na figura 15, é um dos exemplos onde este *Estudo* pode revelar-se útil devido à sua métrica ternária, aos seus saltos intervalares e à velocidade exigida na sua execução.

⁶³ “Study for the suppleness and clearness in very quick passages.”

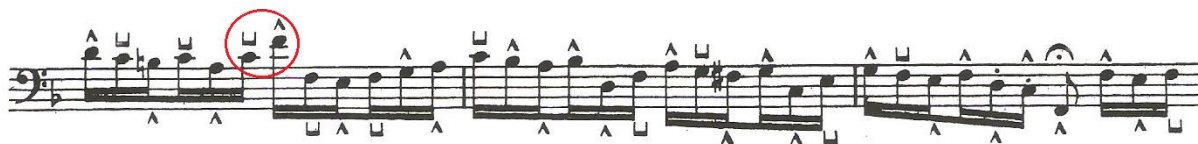


Figura 14: F. Peeters, *10 Estudos para Pedal Op. 11*, cc. 6 - 8: intervalo de 4ª e exploração da nota aguda.



Figura 15: F. Peeters, *Sinfonia per Organo Op. 48*, I and. *Allegro energico*, cc. 84 - 87

5. Estudo nº 5: “Duplo pedal: tocar estritamente ligado”⁶⁴

Neste *Estudo* Flor Peeters introduz a utilização do duplo pedal. Como se pode ler na recomendação de Peeters, o objetivo desta variação é trabalhar o absoluto “*legato*”, tarefa que se complica quando aparecem consecutivamente duas “teclas pretas” para serem tocadas com pontas e com o mesmo pé. O tema é tocado pelo pé direito enquanto o pé esquerdo executa uma linha melódica maioritariamente cromática. A tonalidade menor (fá menor), o andamento lento e a registação proposta (Unda maris 8`, Salicianal 8`) exigem que, de facto, a articulação ligada prevaleça.

Como se pode constatar a partir destes dois exemplos musicais (*Estudo nº 5 Op. 11* e *Paraphrase on “Salve Regina Op. 123*) este é um *Estudo* que permite aperfeiçoar o duplo pedal em contraponto, bem como o *legato* absoluto. Mais do que qualquer obra para órgão de Flor Peeters, a *Paraphrase on “Salve Regina”* pela sua complexidade nos solos de pedal ao nível da técnica de pedaleira testa todos esses elementos.

⁶⁴ “Double pedal: play strictly legato”

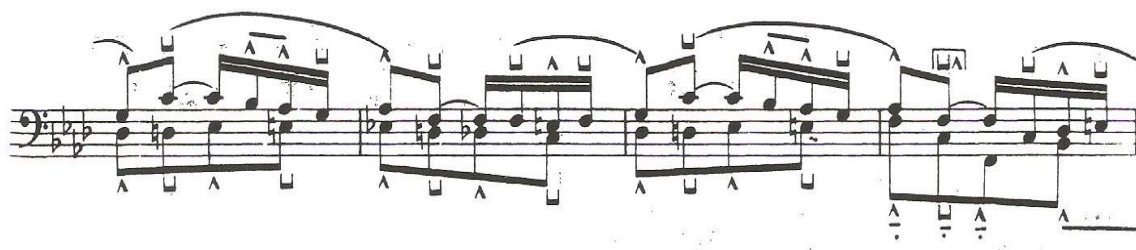


Figura 16: F. Peeters, *10 Estudos para Pedal Op. 11*, cc. 10 - 12

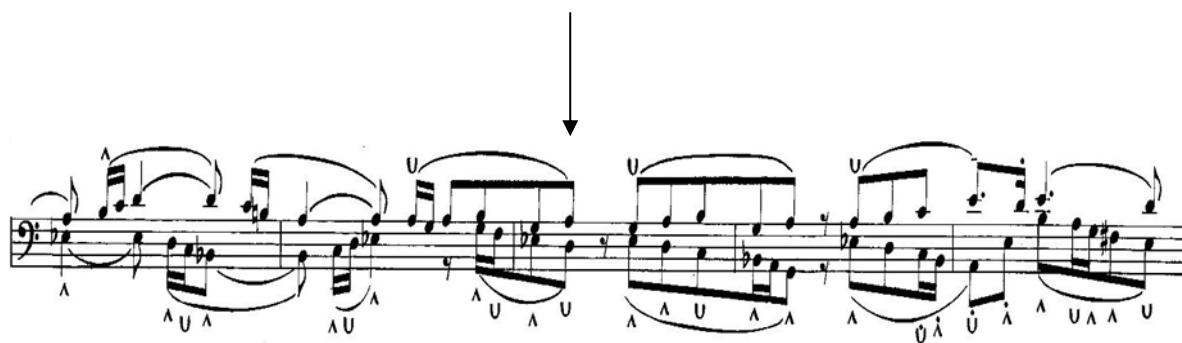


Figura 17: F. Peeters, *Paraphrase on "Salve Regina" Op. 123*, cc. 24 - 28

6. Estudo nº 6: “Alternância do calcanhar e ponta na mesma nota. Estudo para desenvolver a flexibilidade e independência do movimento dos pés”⁶⁵

O *Estudo nº 6* trabalha dois elementos fundamentais da técnica de pedal: o intervalo de oitava e a mudança ponta/calcanhar sobre a mesma nota. Esta é uma excelente forma de acionar os movimentos independentes de ataque a partir do tornozelo para as pontas ou calcanhares, e, por outro lado, é um estudo que prepara a situação de ser necessária a substituição rápida de calcanhar/ponta na mesma nota sem a repetir. Como se pode verificar no exemplo abaixo (figura 16), quando existem duas teclas “pretas” sucessivas, Peeters, por questão prática indica que se devem executar com ponta – ponta.

No exemplo da figura 17, é apresentado um exemplo musical em que embora o intervalo predominante não seja o de oitava, como acontece no *Estudo nº 6*, a técnica requerida é essencialmente a mesma: grandes saltos intervalares, neste caso de sétima maior.

⁶⁵ “Changing of the heel and the point on the same note. Study to develop suppleness and independence of the foots movements”

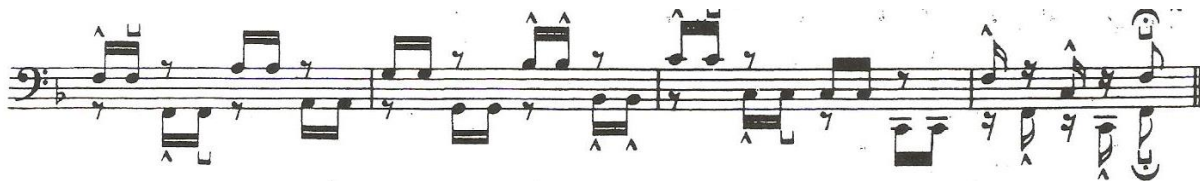


Figura 18 F. Peeters, *10 Estudos para Pedal Op. 11*, cc. 13 – 16

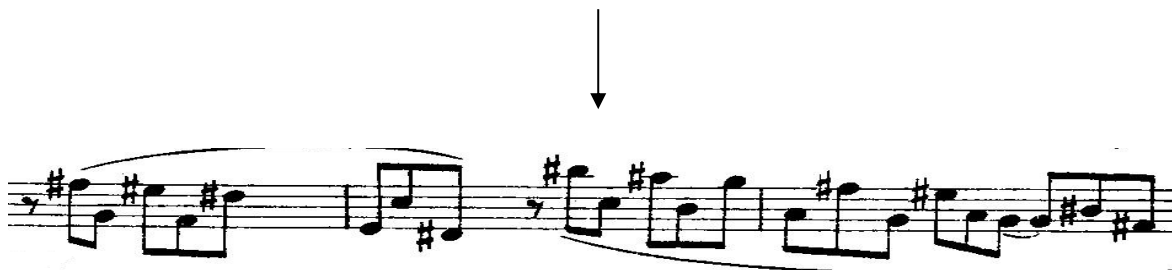


Figura 19: F. Peeters, *Sinfonia per Organo Op. 48*, I and. *Allegro energico*, cc. 77 – 79

7. Estudo nº 7: “Estudo de acordes”⁶⁶

Nesta variação, Peeters harmoniza verticalmente a melodia com acordes de três sons (na sua maioria) e alguns acordes de quatro sons. Tendo já trabalhado nos *Estudos* anteriores a execução de intervalos de terceira e quarta com o mesmo pé e também o duplo pedal com articulação ligada (estudo nº 5), Flor Peeters aplica agora esses elementos num *Estudo* de acordes. De certa forma, este é o estudo que poderá levantar mais dificuldades ao executante: conseguir concretizar o fraseado escrito pelo compositor na voz do soprano por um lado e a simultaneidade no ataque das notas de cada acorde por outro, revelam-se um autêntico desafio (principalmente nos acordes de quatro sons). Este obstáculo dificilmente será ultrapassado sem uns sapatos adequados com tacões de altura assinalável. O andamento “*moderato*” proporciona algum tempo de preparação técnica para cada acorde. A registação de apenas uma Flauta 4^a permite a uma maior transparência e compreensão da harmonia.

Para além de desenvolver a realização de acordes, este *Estudo* representa uma engenhosa ferramenta de trabalho para a execução de arpejos, já que obriga a uma preparação atempada da posição de acorde/arpejo, aspeto que se revela crucial em passagens tão rápidas como as que surgem, por exemplo, na *Concert Piece Op. 52 a*.

⁶⁶ “Study of chords”

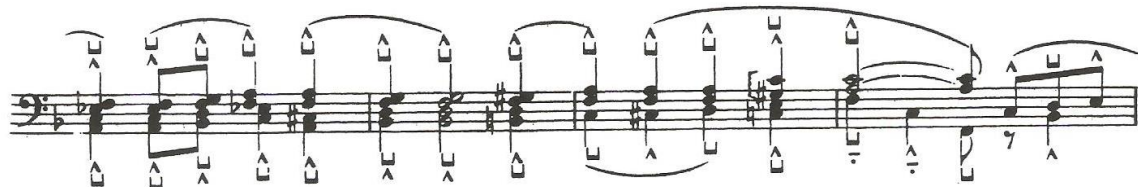


Figura 20: F. Peeters, *10 Estudos para Pedal Op. 11*, cc. 13 - 16

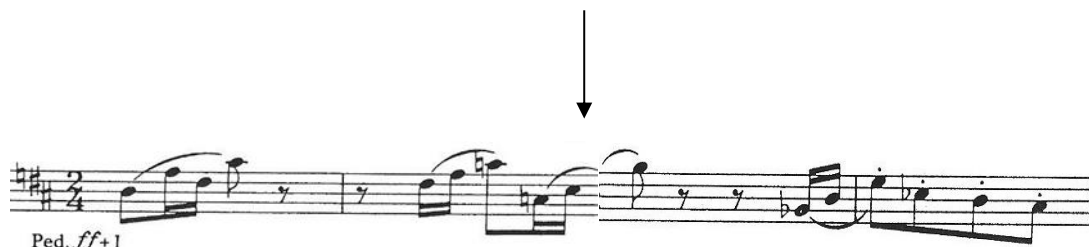


Figura 21: F. Peeters, *Concert Piece Op. 52a*, cc. 201 – 204 (pedal)

8. Estudo nº 8: “Duplo pedal. Ritmos diferentes para cada uma das partes. O tema para o pé direito, contraponto cromático para o pé esquerdo; requer uma articulação estritamente ligada.”⁶⁷

A descrição contida no *Estudo nº 8*, feita pelo próprio Flor Peeters, é um resumo exato desta variação, pois aqui é trabalhado o duplo pedal, com ritmos diferentes em cada voz, cujo tema é executado pelo pé direito enquanto é apresentado um contraponto cromático pelo pé esquerdo e que requer um *legato* absoluto. Com efeito, este *Estudo* desenvolve simultaneamente nos dois pés vários elementos da técnica de pedal:

- a) No pé direito, o tema apresentado em compasso composto (6/8) e articulação ligada, obriga a que o organista desenvolva a realização de intervalos alargados (4ª e na extremidade mais aguda da pedaleira) com ponta/calcanhar e vice-versa;
- b) A substituição de ponta/calcanhar na mesma nota e o deslizar do pé (ponta – ponta) para notas diferentes mantendo o *legato*;
- c) No pé esquerdo é, sobretudo, trabalhada a flexibilidade das articulações da zona do tornozelo que, segundo alguns dos maiores virtuosos do órgão (Marcel

⁶⁷ : “Double pedal. Different rhytm in each part. The theme for the right foot, chromatical conterpoint for the left foot; requiring a strictly legato playing”

Dupré, Flor Peeters, Fernando Germani), é determinante para uma técnica de pedal ágil e natural.

- d) O facto de no pé direito ser apresentada a melodia em colcheias e com intervalos distantes numa zona aguda, e o pé esquerdo ter constantemente intervalos de meio-tom em semicolcheias, obriga a que seja trabalhada a independência em ambos os pés.

As linhas cromáticas são uma presença assídua nas composições de Flor Peeters. O *Estudo nº 8* prepara exaustivamente o executante para esse movimento cromático de ponta/calcanhar, um dos elementos mais presentes, por exemplo, na *Sinfonia Per Organo*. Neste caso, o *Estudo* estende-se na complexidade do cromatismo num único pé e, acompanhamento no outro, através de uma melodia independente, enquanto na *Sinfonia*, apesar da melodia única, pode-se depreender a sua execução com o mesmo pé (esquerdo) nas frases cromáticas.

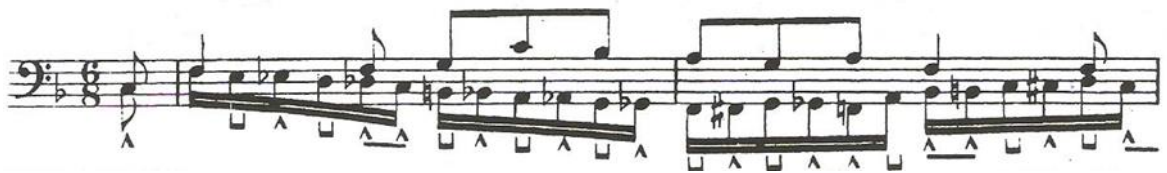


Figura 22: F. Peeters, 10 Estudos para Pedal Op. 11, cc. 1, 2

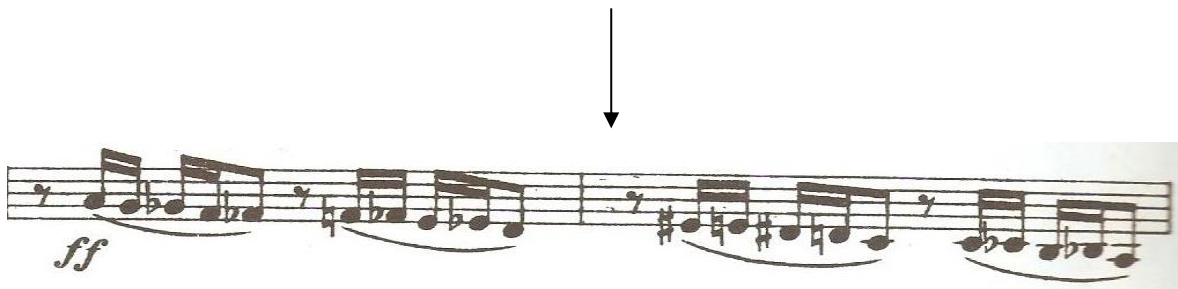


Figura 23: F. Peeters, Sinfonia per Organo Op. 48 (Fuga) cc. 83, 84 (pedal)

9. Estudo nº 9: “Duplo pedal: tema tocado pelo pé esquerdo, figuração livre para o pé direito”⁶⁸

À semelhança do exercício anterior, este *Estudo* também trabalha o duplo pedal, mas neste caso, o tema é executado pelo pé esquerdo enquanto o direito apresenta uma linha melódica com figuração e ornamentação. Para além de elementos já abordados nos *Estudos* anteriores (intervalos alargados com ponta/calcanhar, *legato* com ponta/ponta, etc.), neste exercício é trabalhada a independência entre os dois pés ao nível do fraseio - em que as duas vozes contêm articulações distintas, são também exploradas simultaneamente as extremidades do teclado da pedaleira, aparecem arpejos completos e, mais evidentemente, são trabalhados os ornamentos como os *trilos* e as e passagens rápidas no pé direito que exigem uma grande flexibilidade das articulações ao nível do tornozelo.

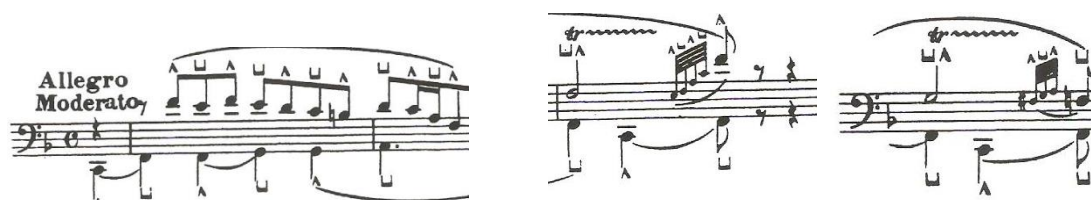


Figura 24: F. Peeters, *10 Estudos para Pedal Op. 11*, cc. 1, 20 e 4

O *Estudo nº 9* para além do duplo pedal e da ornamentação, explora os extremos da pedaleira como se pode verificar no excerto da figura 25. Este trabalho é importante em várias obras, como por exemplo na *Toccata sur “Ave Maris Stella” Op. 28*.

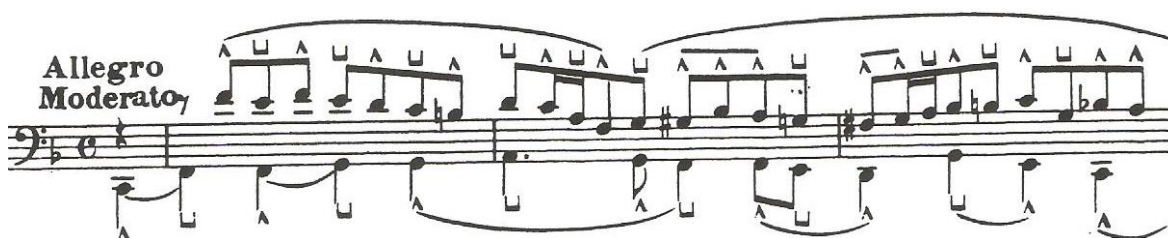


Figura 25: F. Peeters, *10 Estudos para Pedal Op. 11*, cc. 1 - 3



⁶⁸ “Double pedal: motive for the left foot, free figuration for the right foot”

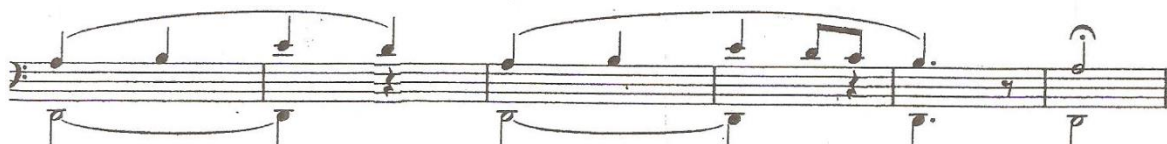


Figura 26: F. Peeters, *Toccata sur "Ave Maris Stella", Op. 28, 142 – 147 (pedal)*

10. Estudo nº 10: "Estudo de oitavas"⁶⁹

No último *Estudo*, Flor Peeters volta a expor o tema inicial agora em oitavas paralelas em duplo pedal. A registação escolhida pelo compositor é o *tutti* do órgão e o andamento *allegro con fuoco* permite concluir de forma majestosa o conjunto dos 10 *Estudos*. Os elementos mais trabalhados neste *Estudo* são os intervalos de 3ª e 4ª, para além de vários saltos intervalares que, devido ao andamento rápido, obrigam a uma rotação das pernas bastante ágil. No entanto, a execução dos *Estudos* anteriores, pelas suas dificuldades abrangentes, facilita a sua execução.

O trabalho de duplo pedal em oitavas é bastante importante pois, é uma técnica bastante utilizada pelos compositores para salientarem uma determinada linha no baixo. No caso da figura 28, trata-se de um excerto do *cantus firmus* do coral " *Holy God, we praise thy Name*", um dos inúmeros exemplos nas obras de Peeters onde aparece o pedal à oitava, modelo característico da apresentação e reforço do tema na linha do baixo.

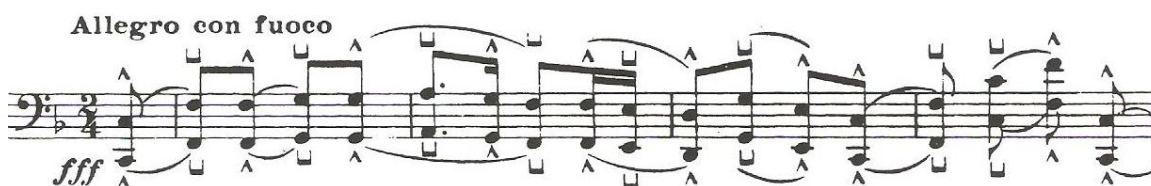


Figura 27: F. Peeters, *10 Estudos para Pedal Op. 11, cc. 1 - 4*



⁶⁹ "Study of octaves"



Figura 28: F. Peeters, Coral “Holy God, we praise thy Name” Op. 69, cc. 70 -76 (pedal)

Depois desta abordagem a cada um dos estudos creio ser possível perceber de que forma estes *10 Estudos para pedal, Op.11* resumem e constroem a técnica de pedaleira necessária para abordar o vasto repertório da música para órgão de Flor Peeters. Desde logo, o conjunto dos estudos aborda os principais problemas técnicos de pedaleira que frequentemente se colocam ao executante:

- a) **Flexibilidade dos movimentos do tornozelo** - proporciona a elasticidade e a clareza necessárias em passagens rápidas que exigem o cruzamento dos pés e a utilização de ponta/calcanhar. Todos os *10 Estudos* trabalham esta questão técnica crucial para o desenvolvimento de uma boa desenvoltura de pedal;
- b) **Independência dos pés** - contribuem particularmente para a evolução deste atributo os *Estudos* número 8 e 9, escritos em duplo pedal, em que o tema surge em cada um dos pés e o outro executa uma linha de acompanhamento, num caso cromática (*Estudo nº 8*) e noutro ornamentada (*Estudo nº 9*). O *Estudo nº 6*, também trabalha a independência entre os dois pés, mas com enfoque nos movimentos de ataque diferentes no mesmo pé, isto é, passagem do ataque da ponta para calcanhar;
- c) **Intervalos alargados** – Peeters nestas variações trabalha a execução, com o mesmo pé, de intervalos que frequentemente surgem na pedaleira: intervalos de terceira e de quarta. Nestes *Estudos*, estes intervalos figuram maioritariamente em linhas melódicas contínuas que impelem o executante a interpretá-los sem que haja uma “quebra” da melodia e, simultaneamente, a uniformidade da articulação se mantenha. Os *Estudos* número 6 e 10 são dedicados ao trabalho técnico do intervalo de oitava nas duas formas em que

este pode surgir: distribuído pelos dois pés (estudo nº 6) ou em duplo pedal (estudo nº 10);

- d) **Arpejos** – a música para órgão do século XIX começou a afirmar-se como integrar mais recorrentemente vários elementos da técnica pianística: escalas, arpejos, escalas em oitavas, trémulos, etc. Progressivamente, e à medida que a técnica de pedal foi evoluindo, esses elementos foram transportados também para a pedaleira. Flor Peeters, nestes *Estudos*, trabalha os arpejos de três formas diferentes: 1) preparando-os com a execução de múltiplos intervalos de terceira; 2) escrevendo arpejos completos na maioria das cadências e, por fim, de uma maneira não tão explícita: 3) em forma de acordes, neste último caso, penso ter sido essa a intenção de Peeters, já que a execução de acordes na pedaleira em obras musicais é no mínimo rara ou até inexistente. Esta é, na minha opinião, a melhor forma de estudar arpejos no pedal já que a sua execução em forma de acordes obriga a uma preparação redobrada, isto é, a antecipar um bom posicionamento dos pés, movimento “chave” para uma fluente execução de arpejos na pedaleira;
- e) **Graus conjuntos** – de uma forma genérica, contrariamente ao que acontece com as mãos (devido à proximidade entre os dedos) na pedaleira, devido ao afastamento natural dos pés, torna-se mais fácil a execução de sucessivos saltos intervalares (quando distribuídos pelos dois pés) do que uma linha composta por graus conjuntos em que se podem gerar posições desconfortáveis. Todavia, o aparecimento de passagens em graus conjuntos na pedaleira tornou-se cada vez mais bastante frequente. Para o domínio desta questão técnica específica, contribuem significativamente os *Estudos* número 3 e 4 e ainda, para o pé esquerdo, o *Estudo nº 8*;
- f) **Articulações diferenciadas** – com o início do período Romântico, a execução das obras musicais num *legato* absoluto começou a ser procurada pelos organistas e requerida pelos compositores de música para órgão, também eles, na sua maioria, organistas. Assim, a articulação do *legato*

passou a dominar a técnica organística mas, por vezes, em contraste com a articulação do *staccato*. Nestes *Estudos Op. 11*, a articulação do *legato* é trabalhada em quase todos os estudos e nas várias formas possíveis: distribuída pelos dois pés (*Estudos 1 e 2*), e em duplo pedal (*Estudos nº 7, 8, 9, 10* e, em especial no nº 5). A exceção a esta abordagem encontra-se no *Estudo nº 6* que de forma indireta trabalha o *staccato*, pois embora F. Peeters não especifique esta articulação ela torna-se inevitável pela figuração rítmica, pela “pedilhação” e pela velocidade esperada do exercício;

- g) **Extensão da pedaleira** – a exploração da parte mais grave da pedaleira tornou-se habitual desde o período Barroco, já a parte mais aguda não foi tão explorada pelos compositores de música para órgão. Porém, com a construção de novos órgãos do século XX, cujo âmbito da pedaleira foi genericamente alargado até fá, chegando em alguns casos à nota “sol”, a exploração dos extremos da pedaleira foi sendo cada vez mais frequente. Este alargamento tornou a execução de passagens situadas nessas zonas extremas fisicamente desconfortáveis resultando em problemas técnicos que necessitavam de ser aperfeiçoados pelos organistas. Os *10 Estudos para pedal, Op.11* também trabalham esse aspeto, nomeadamente os *Estudos* número 4, 6, 10 e, particularmente o nº 9 que trabalha, simultaneamente, as extremidades graves e agudas.

Este capítulo começou por demonstrar a importância que Flor Peeters atribuía à prática diária de exercícios e estudos técnicos tanto destinados à técnica digital como destinados à técnica de pedaleira. Neste último caso, o compositor belga escreveu um número considerável de exercícios que culminaram com a composição dos *10 Estudos para Pedal, Op. 11*.

Ao longo do capítulo, os *10 Estudos* foram analisados individualmente e foram realçados os elementos que cada um pode fornecer para a construção de uma técnica de pedaleira mais apurada, podendo-se concluir que abordam os principais problemas que geralmente se colocam na execução da pedaleira, devendo representar assim uma referência no âmbito dos estudos para pedaleira já existentes.

Através de uma análise comparativa realizada entre os *10 Estudos para Pedal, Op. 11* e o reportório organístico de Peeters ficou também demonstrado que os Estudos constituem uma importante ferramenta para o executante que pretende abordar as obras mais complexas de Flor Peeters.

CAPÍTULO V – PERFORMANCE

O presente capítulo é completamente dedicado à vertente performativa deste projeto. Nele são abordadas as várias vertentes do processo que contribuíram para a realização deste Mestrado em Performance e que culminou com a realização do Recital Final e na gravação dos *10 Estudos para pedal Op.11* e da *Passacaglia and Fugue Op. 42*. É ainda feita uma apresentação de cada uma das obras selecionadas para performance.

1. Seleção do repertório

Tendo em conta o vasto repertório que Flor Peeters escreveu, a seleção de apenas algumas das suas obras não se revelou tarefa fácil. Em conjugação com o gosto pessoal, tentei estabelecer outros critérios menos subjetivos que contribuíssem para a constituição de um programa de órgão para um recital sólido e lógico.

Assim, tendo eu referido no início deste Documento⁷⁰, que um dos objetivos deste Mestrado sobre a música para órgão de Flor Peeters seria contribuir para uma maior divulgação da sua obra, um dos critérios adotados para a seleção do repertório foi integrar as suas composições mais tocadas, tais como a *Suite Modale, Op. 43*, a *Concert Piece, Op. 52a* e, especialmente, a *Toccata, Fugue et Hymne sur “Ave Maris Stella”, Op. 28*.

Os outros dois critérios foram aplicados tendo em conta a categorização da obra para órgão de F. Peeters explicada anteriormente⁷¹: por um lado, a escolha de composições mais complexas inseridas no grupo de “obras de maior dimensão” e, por outro, a escolha de obras que pertencendo a esta categoria, abarcassem diferentes linguagens e estilos adotados pelo compositor: *Suite Modale, Op. 43*, escrita numa linguagem neomodal; *Concert Piece, Op. 52a*, escrita numa linguagem concertante; *Passacaglia and Fugue, Op. 42*, escrita numa linguagem neoclássica; *Paraphrase on “Salve Regina”, Op. 123*, escrita numa linguagem mais vanguardista; *Toccata, Fugue et Hymne sur “Ave Maris Stella”, Op. 28*, também escrita numa linguagem neomodal. Por fim, o coral “*Wacht auf ruft uns die*

⁷⁰ Ver Introdução

⁷¹ Ver Cap. II, 3

Stimme” que integra a categoria dos corais e que representa uma parte significativa de toda a obra para órgão de Peeters.

2. Descrição das obras selecionadas

2.1 *Suite Modale Op. 43*

A *Suite Modale* foi escrita em 1938 e estreada numa audição para a Rádio Bruxelas. A intenção de Peeters ao escrever esta obra encontra-se expressa nas suas palavras: “ Eu quis escrever uma nova e muito mais modal *Suite Gótica* do que Boellmann escreveu há algumas décadas atrás”⁷² (Lade, 1968, 668). A obra que serviu de inspiração, *Suite gothique*, Op. 25, foi escrita em 1895 por Léon Boellman (1862-1897) e é constituída por quatro andamentos: “Introduction – Choral”, “Menuet gothique”, “Prière à Notre-Dame” e “Toccata”. Flor Peeters segue a mesma estrutura: “Koraal”, “Scherzo” (em vez do Menuet), “Adagio” e “Toccata”.

No primeiro andamento – “Koraal” – Peeters adota o mesmo tipo de construção de Boellmann que conduz todo o andamento: duas frases executadas no teclado do *Grande Órgão*, com a registação em *tutti*, seguidas pela sua repetição no teclado do *Recitativo*, com a caixa expressiva quase fechada, isto é, em *piano*.

No segundo andamento, o “Menuet” de Boellmann é substituído por um “Scherzo” numa forma simétrica A (solo no soprano) B (solo no tenor) A (solo no soprano) – C (*un poco sostenuto*) - ABA, com linhas solísticas, um acompanhamento baseado no intervalo de quarta e o pedal inspirado na técnica de *pizzicato* do contrabaixo.

O “Adagio”, tal como o “Prière à Notre-Dame” da *Suite gothique*, é construído a partir de uma melodia acompanhada. A estrutura da melodia na voz do soprano assenta na forma ABA` com um acompanhamento bastante característico de Peeters: sextas paralelas em colcheias ligadas duas a duas fazendo uma remanescência à *suspiratio*, figura retórica própria do período barroco.

Tal como a *Suite gothique*, a *Suite Modale* termina com uma toccata. Todavia, embora as duas toccatas contenham todos os elementos típicos da toccata francesa: figuração rápida nos manuais a contrastar com uma melodia de carácter majestoso no pedal

⁷² “I wanted to write a new and much more modal *Suite gothique* than Boellmann wrote some decades ago”.

e registações com bastante presença dos registos de palheta, a toccata de Peeters, mais do que em Boellmann, inspira-se sobretudo em Lois Vierne (1870-1937), especialmente no “Final” da sua *Première Symphonie Op. 14* em forma de toccata: figuração rápida arpejada, melodia no pedal, forma ABA com a parte B construída sobre um cânone entre o soprano e o baixo e num carácter mais “*sostenuto*”.

2.2 “*Awake, Awake, for Night is flying*” (10 Chorale preludes Op. 68)

Este prelúdio coral está integrado no primeiro de três volumes que compõem a coletânea dos *Thirty Chorale Preludes on Well-Known Hymn Tunes, Op. 68, 69, 70*, encomendada a Flor Peeters por Walter Hinrichsen, Presidente da C. F. Peeters Corporation, com a condição de que não deveriam ser muito longos, nem muito difíceis e nem muito modernos (ver Cap. III, 3.4) (Hofmann, 1978, 177).

A melodia deste coral é bem conhecida da comunidade luterana alemã com a letra “Wachet auf, ruft uns die Stimme”. J. S. Bach (1685-1750), através da sua Cantata BWV 140 e, sobretudo, através do seu Prelúdio Coral BWV 645, sob o mesmo título, da coleção de corais Schübler, tornou esta melodia numa das mais populares, especialmente, entre os organistas.

Baseando-se especificamente na versão BWV 645 de Bach, Flor Peeters inspira-se para a composição do seu prelúdio de coral, utilizando a mesma tonalidade (Mib Maior); a mesma configuração de uma linha fluente na voz do soprano pontuada pelo pedal; a mesma figura de ornamentação (a *apogiatura*); o mesmo formato de ritornello e o mesmo esquema da linha do baixo em *walking bass*, como se pode constatar na comparação dos extratos seguintes:

Figura 29: Coral “Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 645 de J. S. Bach



Figura 30: “Awake, Awake, for Night is flying” (10 Chorale preludes Op. 68) de F. Peeters



2.3 Concert Piece Op. 52a

O *Concerto for Organ and Orchestra Op.52* foi escrito em 1944, ou seja, no término da 2ª Grande Guerra. Ao contrário da sua última grande composição - *Sinfonia per organo*, descrita por Peeters como “a minha defesa espiritual conta a guerra” (Bate, 1973, 185) - de carácter austero e pesaroso, o *Concerto*, com os seus ritmos vivos e joviais, marca claramente o ressurgimento em Peeters de uma nova vitalidade e esperança numa nova era para a Humanidade.

Posteriormente, Flor Peeters recebeu a encomenda do editor C. F. Peeters para a adaptação e transcrição para órgão solo de parte do *Concerto* de forma a poder divulgá-lo com maior facilidade, isto é, sem necessitar de ter sempre ao seu dispor uma grande orquestra sinfónica.

F. Peeters escreveu então a *Concert piece, Op 52a* para órgão solo, baseado no 3º andamento do *Concerto*, estreada em Londres, no Festival Hall em 1955 (Lade, 1968,

668). A obra começa com um solo de pedal retirado do 3º andamento do Concerto, e a parte mais introspectiva da *Concert piece* é retirada do “*Poco Cantabile*” do mesmo andamento bem como o motivo arpejado que percorre toda a obra:

Figura 31: Extrato do *Concerto for Organ and Orchestra Op.52 (parte do trompete)*



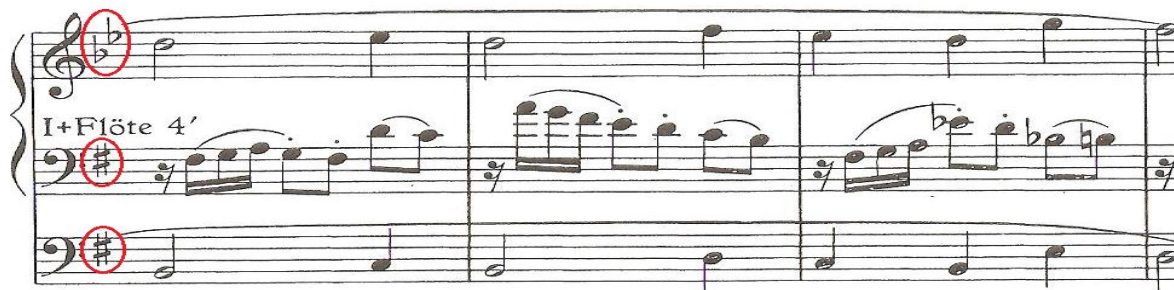
Figura 32: Extrato da *Concert piece, Op 52ª*, com o mesmo motivo arpejado

12

2.4 Passacaglia and Fugue Op. 42

Foi escrita em 1938 e dedicada ao organista e compositor Hendrik Andriessen (1892-1981). A utilização de técnicas de composição como a politonalidade, a polirritmia e complexas técnicas de contraponto, fazem desta obra uma das suas composições mais vanguardistas.

Figura 33: F. Peeters, *Passacaglia and Fugue Op. 42*, cc. 49-51, utilização da politonalidade

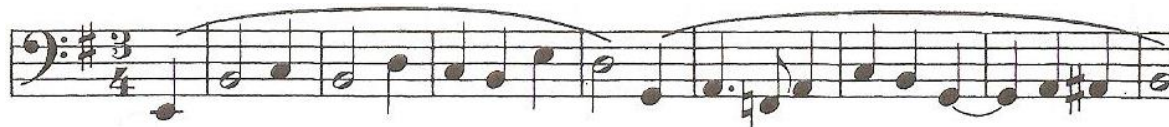


Apesar de uma linguagem mais moderna, Peeters inspira-se na forma clássica da passacaglia, especialmente no exemplo acabado dessa forma musical que é a *Passacaglia e Fuga em dó menor* BWV 582 de J. S. Bach: a tonalidade no modo menor; o compasso $\frac{3}{4}$; o tema com a duração de 8 compassos; a abertura em que a tônica começa no tempo fraco (terceiro tempo) surgindo a nota da dominante no tempo forte (primeiro tempo); e o tema da fuga que deriva do tema da passacaglia são características comuns às duas obras.

Figura 34: J. S. Bach, *Passacaglia e Fuga em dó menor* BWV 582, tema



Figura 35: F. Peeters, *Passacaglia and Fugue Op. 42*, apresentação do tema



Ao nível da dinâmica, a obra é construída com base num grande *crescendo* que se inicia em *pianíssimo* e cresce até ao *fortíssimo* com o órgão em *tutti* (com todos os registos), situação que se verifica tanto nas 14 variações como na fuga.

Embora negligenciada e muito raramente interpretada devido à sua complexidade e austeridade, Peeters considera-a um dos seus trabalhos mais importantes e onde, segundo John Lade, Peeters “mostra uma mestria no contraponto e uma espontaneidade excepcionais”⁷³ (Lade, 1968, 668).

⁷³ “[...] shows exceptional contrapuntal mastery and spontaneity [...]”

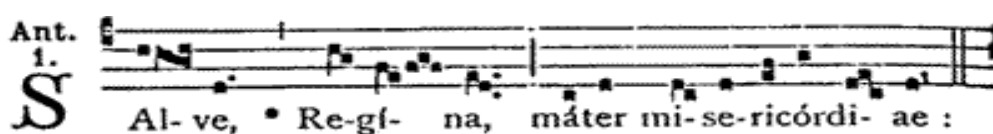
2.5 Paraphrase on “Salve Regina” Op. 123

Esta obra foi escrita em 1973 e dedicada à célebre organista Jennifer Bate (1944-). Reconhecida internacionalmente pela sua virtuosidade e como uma das principais referências na interpretação da música para órgão dos séc. XIX e XX, Bate desenvolveu ainda uma intensa relação profissional com o organista e compositor Olivier Messiaen (1908-1992) e vários compositores dedicaram-lhe obras, nomeadamente Peter Dickinson (1934-): *Blue Rose Variations*; William Mathias (1934-1992): *Fenestra* e Flor Peeters: *Paraphrase on “Salve Regina Op. 123*.

Esta dedicatória de Peeters a Jennifer Bate é relevante já que, por si só, permite justificar a elevada dificuldade técnica na sua interpretação principalmente ao nível da pedaleira. Como refere Stefan Veberckmoes “Peeters prometeu-lhe escrever uma admirável peça que conseguisse igualar o seu enorme talento”⁷⁴ (Veberckmoes, 2010). De modo a tornar a sua execução mais viável, o compositor tenta ajudar o intérprete ao propor ele próprio dedilhações e “pedilhações” nas partes mais complexas.

O título da obra - *Paraphrase on “Salve Regina Op. 123* – resume o seu processo compositivo: o parafrasear de várias frases da melodia e do texto original da correspondente antífona Mariana.

Figura 36: Salve Regina, início da melodia gregoriana



⁷⁴ “Peeters beloofd iets te componeren dar haar op het lijf geschreven zou zijn”

Non legato e declamando

ff

Pedal

Sal - - ve

a tempo

rall.

I ff non legato

Sal - - - ve, Re - - gi - - na,

Figura 38: F. Peeters, *Paraphrase on “Salve Regina Op. 123*, cc. 64-71, secção homofónica

Andantino ♩. = 46
E - - - ia er - go Ad -

p

Figura 39: F. Peeters, *Paraphrase on "Salve Regina" Op. 123*, cc. 109-112, em estilo *fugato*

Allegro moderato ♩ = 63

Et Jesum be - ne - dictum fructum ven - tris tu - i

2.6 Toccata, Fugue et Hymne "Ave Maris Stella" Op. 28

Composta em 1931 e dedicada ao seu grande amigo Charles Tournemire, esta obra foi tocada pela primeira vez em Scheveningen (Holanda) e, desde então, tornou-se a obra mais reconhecida e executada de Flor Peeters, segundo Veberckmoes, o próprio compositor executou-a 73 vezes entre 1966 e 1982 (Veberckmoes, 2010).

A "Toccata", construída na forma ABCDA', é um modelo típico das tocatas de Peeters, também característica da tocata francesa: tema escrito no pedal e figuração rápida e arpejada nos manuais que, neste caso, pode representar uma alusão às ondas do mar (Ave Maris Stella – Salve Estrela do Mar) e em que as notas mais agudas dos manuais desenhavam, por si só, uma segunda melodia.

Figura 40: Ave Maris Stella, melodia gregoriana

H.I
A - ve, ma - ris stella, De - i mater alma, atque sem-

Figura 41: F. Peeters, *Toccata, Fugue et Hymne Op. 28*, Toccata com tema no pedal, cc. 1-12

The musical score is written for piano and is in 2/4 time. It begins with the tempo marking 'Allegro (♩ = 80)'. The first system is labeled 'MAN.' and 'PED.', indicating the main melody and the pedal point. The melody is in the right hand, and the pedal point is in the left hand. The second system is labeled 'simile' and shows the continuation of the melody and pedal. The third system shows the final measures of the excerpt.

A “Fuga” foi composta em 1929, é anterior à “Toccata” durante uma viagem de comboio entre Hamburgo e Colónia em que Peeters não conseguia dormir, está escrita no compasso 6/8, relembrando o ritmo de *gigue*. Tal como na “Tocata” o tema baseia-se na primeira frase da melodia gregoriana original contribuindo assim para a homogeneidade de toda a obra.

Figura 42: F. Peeters, *Toccata, Fugue et Hymne Op. 28*, exposição do tema da fuga, cc. 1-12



No “Hino”, que o compositor indica que deve ser tocado de forma majestosa, o tema, fio condutor de toda a obra, é exposto por aumentação nos manuais e por diminuição no pedal.

Figura 43: F. Peeters, *Toccata, Fugue et Hymne Op. 28*, início do Hino, cc. 1-6



3. Preparação

Depois de selecionado o repertório teve início em Novembro de 2012 a longa preparação do recital final. Para além de todo o habitual processo de análise estrutural e leitura das obras, do estudo lento e seccionado, da memorização das partes mais complexas, existiu também um estudo técnico diário específico para a abordagem deste repertório, especificamente ao nível da técnica de pedaleira.

A este nível foram importantes, numa primeira fase, os exercícios de pedaleira do *Méthode d'orgue* (1927) de Marcel Dupré, dos métodos *Ars Organi* (1952-1954) e *Little Organ Book* (1953) de Flor Peeters (ver cap. III, 2.5), dos difíceis exercícios para pedal do *Metodo per Organo* (1978) de Fernando Germani (1906-1998) e, posteriormente, quando descobri a sua existência e os adquiri, os *10 Estudos para pedal Op.11* (1931) de F. Peeters (ver cap. IV).

Para além desta vertente mais prática foi também fundamental a realização deste Documento de Apoio ao Projeto que me permitiu investigar e conhecer mais aprofundadamente a obra para órgão de Flor Peeters, mas também a vida e personalidade de um dos mais profícuos e importantes organistas e compositores do séc. XX.

3.1 Atividades e concertos

Na fase final da preparação para o recital final tive a oportunidade de realizar uma conferência sobre Flor Peeters no Conservatório de Música do Porto integrada na sua semana cultural (ver programa em anexo). Essa palestra teve como objetivos dar a conhecer o percurso artístico e pessoal do compositor, bem como dar a ouvir algumas das suas obras, neste caso, não só de órgão mas também composições para coro e orquestra.

Realizei ainda dois concertos com o programa do recital final, um no dia 1 de junho de 2013, integrado na temporada inaugural do Grande Órgão de Tubos da igreja de São José Operário em Castelo Branco, órgão romântico inglês recuperado pela firma Schulte e que possui dois teclados, pedaleira e 29 registos que se adaptam perfeitamente à música de F. Peeters; e o outro no dia 8 de Junho de 2013 no Grande Órgão de Tubos da Igreja de Cedofeita (para conhecer as características deste instrumento ver o ponto 4.1 deste capítulo). Apesar da especificidade do programa os concertos foram muito bem acolhidos pelo público presente, tendo contribuído para esse sucesso o facto de terem sido cantadas as melodias gregorianas e corais que inspiraram algumas das obras do programa (ver programas em anexo). Estes concertos constituíram uma excelente oportunidade para pôr em prática um dos principais objetivos a que me propus: executar e divulgar a música para órgão de Flor Peeters. Os concertos revelaram-se ainda cruciais na preparação do recital final já que permitiram a performance em público do programa e assim vivenciar essa experiência com antecedência.

4. Recital Final

O recital final foi realizado a 17 de Julho de 2013 no Grande Órgão de Tubos da Igreja de S. Martinho de Cedofeita na presença dos elementos do júri deste exame: Doutora Helena Caspurro e Doutora Edite Rocha, docentes na Universidade de Aveiro e ainda, do Doutor João Vaz, docente na Escola Superior de Música de Lisboa.

Apesar de algumas condicionantes e limitações deste órgão para a execução deste reportório específico (ver ponto 4.1 deste capítulo) a sua escolha pareceu-me correta já que corresponde às características que Flor Peeters mais apreciava: um instrumento de carácter sinfónico e universal (ver cap. II, 2), para além disso, contribuiu também para esta opção o facto de eu ser organista nesta igreja e, assim sendo, ter acesso facilitado ao instrumento para o processo de preparação deste recital.

4.1 O Grande Órgão de Tubos da Igreja de Cedofeita

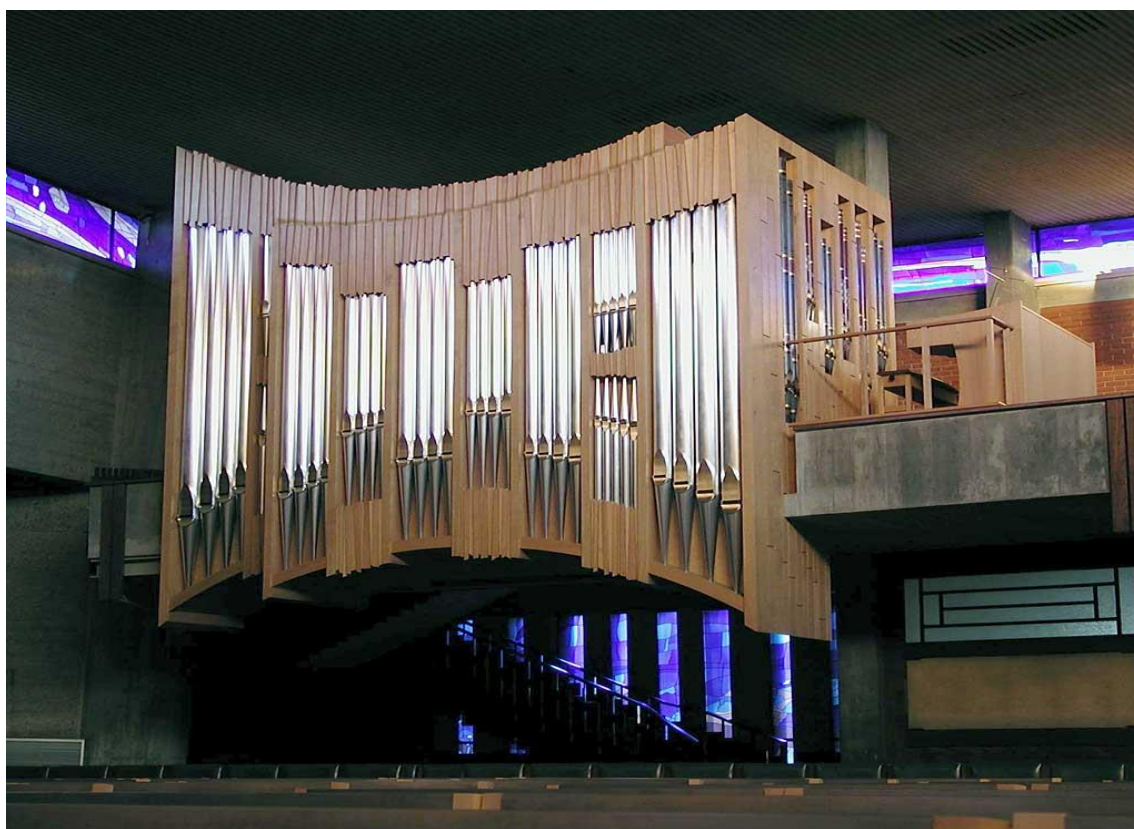


Figura 44: Grande Órgão de Tubos da Igreja de Cedofeita

Este instrumento foi construído pela firma suíça Orgelbau Kuhn AG e foi inaugurado a 12 de Novembro de 2000. É constituído por 3 teclados manuais e um de pedaleira, sendo que um deles (o 3º manual) é dedicado exclusivamente ao órgão histórico inglês proveniente do convento da Ave Maria (quando foi construída a atual Estação de S. Bento).

A sua conceção é típica de um órgão sinfónico, como se pode verificar pela análise dos seus 36 registos. O *Grand-Orgue*, apesar dos registos da Flauto major 8 ' e da Dolceflöte 8 ', apresenta uma disposição mais direccionada para a música barroca alemã, enquanto o *Récit* apresenta a típica disposição de um órgão francês do período Romântico:

Tabela 12: Disposição do Grande Órgão de Tubos da Igreja de Cedofeita

I- Grand-Orgue	Pedal	III – Positif historique	II- Récit expressif
1. Principal 16 '	15. Principalbass 16 '	26. Bourdon 8 '	29. Tremulant
2. Principal 8 '	16. Subbass 16 '	27. Flûte 4 '	30. Basson-Hautbois 8 '
3. Flauto major 8 '	17. Quinte 10 2/3 '	28. Fifteenth 2 '	31. Trompette harm. 8 '
4. Dolceflöte 8 '	18. Octavbass 8 '		32. Basson 16 '
5. Octave 4 '	19. Gemshorn 8 '		33. Plein jeu IV 2 '
6. Hohlflöte 4 '	20. Octave 4 '		34. Tierce 1 3/5 '
7. Quinte 2 2/3 '	21. Posaune 16 '		35. Flachflöte 2 '
8. Superoctave 2 '	22. Trompete 8 '		36. Nazard 2 2/3 '
9. Mixtur IV-V 1 1/3 '	23. I-P		37. Flûte traversière 4 '
10. Cornet V 8 '	24. II-P		38. Fugara 4 '
11. Trompete 8 '	25. II-P Super		39. Unda maris 8 '
12. Clairon 4 '			40. Gambe 8 '
13. II-I			41. Bourdon 8 '
14. II-I Sub4			42. Diapason 8 '

As limitações e condicionantes para a execução das grandes obras de órgão de F. Peeters neste instrumento prendem-se com a sua dimensão e com o número relativamente pequeno de registos. Considerando a descrição de Flor Peeters dos órgãos a que tinha mais frequentemente acesso (ver cap. II, 2), constata-se que o organista e compositor experimentava as suas maiores composições no órgão de Tongerlo que possuía 80 registos e 4 teclados manuais, para além disso, tal como os compositores de música francesa para órgão, indicou detalhadamente os registos a utilizar nas obras que escreveu.

Como o órgão de Cedofeita possui apenas 2 teclados destinados a este tipo de música (o 3º manual pertence ao órgão histórico) e apenas 36 registos, vários problemas se colocaram na escolha da registação a utilizar, de forma a conseguir respeitar o mais possível os timbres sonoros pretendidos pelo compositor. Uma das características deste órgão que facilitou esse processo de ajustamento é a de possuir um sistema de combinações eletrónicas (tal como o maioria dos instrumentos a que Peeters tinha acesso) que permite previamente à performance memorizar combinações de registação, possibilitando assim mudanças muito rápidas de universos sonoros. Assim, não obstante algumas limitações quanto ao nível de registos e teclados, este instrumento de carácter sinfónico e universal consegue corresponder perfeitamente às exigências tímbricas e sonoras colocadas pela música para órgão de Flor Peeters.

4.2 Proposta de registação

Por uma questão prática, as indicações referentes à escolha da registação para cada uma das composições foi realizada através do número correspondente a cada registo e não através do seu nome completo, ou seja, por exemplo, o registo Trompete 8 ' do *Grand-Orgue* será indicado como sendo o registo número 11 (ver tabela 11). Por outro lado a adição de registos está indicada com o sinal +, enquanto a subtração de registos se encontra indicada com o sinal -. Sempre que se inicie um novo andamento, será apresentada uma nova registação.

- *Suite Modale Op. 43*

Tabela 13: Registração do 1º andamento – “Koraal”

Compassos	Registração
1 até o final do andamento	1, 2, 3, 6, 8, 10, 13, 15, 17, 18, 19, 21, 23, 24, 30, 31, 33, 35, 38, 41, 42

Tabela 14: Registração do 2º andamento – “Scherzo”

Compassos	Registração
1	3, 4, 16, 18, 34, 36, 41 (a)
25	- 34, - 36, + 30
69	Registração inicial
77 (<i>Un poco sostenuto</i>)	16, 24, 39, 40, 41 (b)
119 (<i>1º Tempo</i>)	Registração inicial
143	Mesma registação do c. 25
187	Registração inicial

a) Um dos desafios encontrados no órgão de Cedofeita para interpretação das obras selecionadas para a performance e para a gravação é o facto de só ter um dos teclados expressivo, isto é, com um pedal de expressão que controla o abrir e fechar de persianas, que se posicionam na frente dos tubos de um dos teclados originando, assim, dinâmicas de *piano* ou mais *forte*, consoante as persianas estejam fechadas ou abertas. No entanto, órgãos de maiores dimensões podem chegar a ter pelo menos dois dos teclados com pedal expressivo. Na registação deste andamento, F. Peeters indica que na mão esquerda (acompanhamento) se deve colocar uma flauta 8´ e uma flauta 4´ com o pedal expressivo na dinâmica de *piano*. Ora, como neste caso o teclado do *Récit* é o único que tem pedal de expressão, este ficou reservado para as dinâmicas da melodia da mão direita, como o

Grand-Orgue não tem pedal expressivo, o registo de quatro pés soava demasiado presente, tendo-se optado por substituí-lo pelo outro registo de flauta de 8' (*Dolceflöte*).

b) Uma outra limitação encontrada no órgão de Cedofeita foi o de não possuir o registo *Vox coelestis* que Peeters indica na partitura como registação, este registo foi substituído pela *Unda Maris* 8' que produz um timbre sonoro semelhante.

Tabela 15: Registação do 3º andamento – “Adagio”

Compassos	Registação
1	3, 16, 30, 41, (a)
33	- 30, + 36

a) O registo de *Kromhoorn* 8' não existe no órgão de Cedofeita e foi substituído pelo *Basson-Hautbois* 8'.

Tabela 16: Registação do 4º andamento – “Toccata”

Compassos	Registação
1	1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 11, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42
24	- 11, - 16, - 17, -19, - 21, - 22, - 23
40	+ 11
44	- 7, - 8, - 13
48	+ 13, + 19
60	+ 23
76	Registação inicial

- *“Awake, Awake, for Night is flying” (10 Chorale preludes Op. 68)*

Tabela 17: Registração do Coral Op. 68

Compassos	Registração
1 até ao final	3, 6, 7, 16, 18, 41, 31, 38, (a)

- *Concert Piece Op. 52a*

Tabela 18: Registração da Concert Piece Op. 52 a

Compassos	Registração
1	2, 3, 5, 8, 9, 11, 12, 13, 15, 16, 18, 20, 21, 22, 23, 24 30, 31, 33, 35, 38, 41, 42
30	- 21, - 22, - 23
31	+ 21, + 22, + 23
69	- 9, - 11, - 12, - 21, - 22, - 23, - 30, - 31
81	+ 30, + 31
87	+ 11, + 12
92	- 24, - 33
95	- 30, - 31, - 35, - 38
96 (<i>Poco cantabile</i>)	2, 3, 4, 16, 24, 39, 40, 41
118	+ 11 (no <i>Grand-Orgue</i> não existem <i>soft-reeds</i>)
150	2, 3, 5, 13, 16, 24, 37, 40, 41, 42
168	+ 9, + 18, + 35
189	+ 11, + 15, + 30, + 31
209 (<i>Allegro vivo e fermo</i>)	Registração inicial

219	- 9, - 11, - 12, - 21, - 22, - 23
247	+ 9, + 23
279	+ 11, + 12, + 21
286	<i>Tutti</i>

- *Passacaglia and Fugue Op. 42*

Tabela 19: Registração da Passacaglia and Fugue Op. 42

Compassos	Registração
<u>Passacaglia</u>	
1	3, 16, 24, 40
16	+ 41
24	+ 37
40	+ 42
48	+ 4, + 6, + 24, + 30
56	- 4, - 30, - 37, - 40, - 41, + 1, + 13, + 34
65	- 1, + 2, + 5, + 33, + 37, + 41
72	- 33, - 34, - 37, + 39, + 40
80	- 39, + 37, + 42
89	- 3, - 6, - 16, - 37, - 40, - 41, + 13, + 18, + 23, + 33, + 38
97	+ 9, + 16, + 22
105	+ 1
113	+ 8, + 10, + 17, + 21, + 35

<u>Fuga</u>	
1	2, 5, 13, 15, 16, 18, 24
65	+ 11, + 35
84	

- *Paraphrase on “Salve Regina” Op. 123*

Tabela 20: Registração da *Paraphrase on “Salve Regina” Op. 123*

Compassos	Registração
1	2, 3, 5, 6, 9, 11, 12, 13, 15, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 30, 31, 33, 37, 38, 40, 41, 42
11	- 11, - 12, + 15, + 18, + 20, + 21, + 22
21	+ 11, + 12
41	- 9, - 11, - 12, - 21, - 22, - 30, -31
51	+ 30, + 31
53	+ 9, + 11
55	- 9, - 11
57	- 30, - 31, - 33
58	- 15, - 18, - 20, + 16
64 (<i>Andantino</i>)	38, 40, 41
97	- 38
105 (<i>Allegro moderato</i>)	2, 5, 8, 13, 15, 18, 20, 24, 33, 38, 41, 42
114	+ 30, + 31
118	+ 9
122	+ 11

124 (<i>Allegro non troppo vivo</i>)	1, 2, 5, 8, 9, 11, 12, 13, 15, 18, 20, 22, 23, 24, 30, 31, 33, 38, 41, 42
150	+ 21
155	+ 17, 17, + 32 (O registo de 10 2/3 dá a sensação de estar a ser utilizado um registo de 32 pés)

- *Toccata, Fugue et Hymne sur “Ave Maris Stella” Op. 28*

Tabela 21: Registação da *Toccata, Fugue et Hymne sur “Ave Maris Stella” Op. 28*

Compassos	Registação
<u>Toccata</u>	
1	1, 2, 5, 8, 9, 11, 12, 13, 15, 18, 20, 21, 23, 24, 30, 31, 33, 35, 38, 40, 41, 42
40	- 5, - 8, - 9, - 15, - 17, - 20, - 21, - 23, - 24, - 30, - 31, - 33, + 3, + 6, + 16
80 (<i>Più lento</i>)	2, 3, 6, 9, 13, 16, 18, 35, 38, 40, 41, 42
86	+ 9
92	+ 4, + 5, + 8, + 9
98	+ 11
104 (<i>Allegro</i>)	Registação inicial
<u>Fuga</u>	
1	2, 3, 5, 6, 8, 13, 15, 18, 20, 24, 35, 38, 41, 42
59	+ 33
80	+ 30, + 31
91	+ 9
98	+ 11, + 12

111 – Hino	+ 1, + 10, + 17, + 21, + 22
142	+ 17, + 22
148	+ 10

5. Gravação

Tendo como ponto de partida deste trabalho a performance de algumas das obras mais representativas da música de órgão de Flor Peeters é natural que já existam registos fonográficos das mesmas. Contudo isso não se verificou na *Passacaglia and Fugue Op. 42* que foi incluída na gravação em anexo pelo facto de não ter encontrado qualquer registo fonográfico da mesma, tornando esta gravação como inédita.

Neste CD foram também incluídos os *10 Estudos para pedal Op. 11* que não estando ainda gravados, nem tendo sido executados no recital final foram um dos principais objetos de estudo deste trabalho. A sua não inclusão no recital final foi justificada pela já longa extensão do mesmo só com as obras seleccionadas.

Não é ambição deste trabalho que este registo sonoro, anexado no Apêndice I, seja avaliado pela sua qualidade sonora, já que a gravação não foi realizada por técnicos profissionais de som mas captada pelo próprio executante. A captação foi feita com recurso ao aparelho *Edirol R-09HR da Roland* e, posteriormente, transferida para um CD.

CONCLUSÃO

Ao iniciar este trabalho, tinha a sensação de que, mesmo dentro do panorama organístico, Flor Peeters seria um compositor ainda comumente desconhecido mas, que a qualidade da sua música mereceria todo o investimento para reverter essa situação. Ao terminar esta caminhada, a minha percepção transformou-se em certeza.

Embora reconheça que foi todo o processo de preparação e execução da parte prática, leia-se recital final, que mais me motivou e deu prazer ao longo deste Mestrado (penso que será normal num curso com estas características – Mestrado em Performance) a realização deste Documento de Apoio revelou-se fundamental como apoio e suporte da performance.

Através dele concluí que o tipo de formação que Peeters recebeu, principalmente, no prestigiado Instituto Lemmens: o seu contacto e estudos aprofundados de Música Antiga, sobretudo ao nível do Canto Gregoriano e da Música Polifónica Renascentista, revelaram-se a base das suas composições e influenciaram decisivamente a sua linguagem. Ao observar todo o percurso da sua carreira verifiquei que a sua ascensão meteórica ao nível nacional e internacional no universo artístico se ficou a dever às suas facetas de intérprete e professor e não tanto como compositor. Tal circunstância poderá ajudar a explicar o facto de Flor Peeters ter gozado de grande prestígio e reconhecimento durante a sua vida, mas ter sido relegado a um certo esquecimento após a sua morte. O segundo capítulo suportou esta ideia já que, através de uma revisão bibliográfica e das fontes fonográficas, constatei que ainda muito pouco foi investigado, escrito ou registado acerca da vida e obra do compositor.

Através da análise e do estudo dos órgãos mais utilizados por Flor Peeters, foi possível determinar qual a conceção de instrumento que F. Peeters preferia nas suas performances: um instrumento com características e possibilidades alargadas, onde nele se pudesse executar repertório de todos os períodos da música na história. No fundo, tal como a sua música, um órgão que fosse capaz de congrega a Música Antiga com os novos idiomas musicais.

Essa união entre elementos da música antiga e da música mais vanguardista tornou-se perceptível na análise da obra para órgão de F. Peeters. A sua música reflete o seu

espírito cosmopolita, no sentido em que Peeters assimila as técnicas de composição que mais valoriza das mais variadas proveniências.

Assim, consegue-se identificar nas suas composições influências do Impressionismo francês ou do Neoclassicismo alemão, linguagem modal e melodias fluidas próprias do Canto Gregoriano, estruturas formais do período Barroco, e a mestria do contraponto da música Renascentista, tudo isto, assimilado e transformado pelo cunho pessoal de Peeters, confere às suas composições um carácter único e inconfundível. No entanto, a influência que mais se destaca na sua escrita, sobretudo nas obras de maior dimensão, é a da música sinfónica francesa para órgão, nomeadamente, de três dos seus maiores representantes: César Franck, Charles Tournemire e Marcel Dupré. Através da categorização da sua obra para órgão pude atestar a sua dimensão quantitativa e a sua grande diversidade ao nível da linguagem, forma e instrumentação.

Na segunda parte desta dissertação foram focados os aspetos mais diretamente relacionados com a performance. O capítulo IV, central neste Documento de Apoio, é completamente dedicado aos *10 estudos para Pedal Op. 11*, procurando, assim responder à problemática do objeto de estudo deste trabalho: a forma como os *10 Estudos para Pedal* de Flor Peeters resumem e constroem a técnica de pedaleira necessária para abordar o vasto repertório da sua música para órgão.

Através de uma abordagem mais detalhada a cada um dos *Estudos*, especifiquei os problemas técnicos que cada um deles ajuda a resolver e o seu contributo específico para a abordagem do repertório de Peeters. Desta forma, acredito ter demonstrado que, em apenas *10 Estudos*, Flor Peeters resumiu a técnica de pedaleira necessária à execução de toda a sua obra e que, deste modo, os mesmos constituem também uma importante ferramenta técnica para a abordagem de toda a música de órgão, devendo tornar-se numa das principais referências no âmbito dos estudos para pedaleira.

Este trabalho é apenas um pequeno contributo face à imensidão do espólio musical deixado por Flor Peeters. Muitas outras composições de grande qualidade e para várias formações instrumentais merecem ser tocadas, divulgadas e gravadas. Um estudo e uma análise composicional mais profunda da sua obra estão ainda por realizar, já que esse não era o propósito deste trabalho.

Apesar dessas limitações, no término deste Mestrado creio ter alcançado os principais objetivos a que me propus: contribuir para a promoção e divulgação da vida e

obra de Flor Peeters através deste Documento, mas sobretudo, através de atividades e concertos realizados; e também contribuir para a delineação de um percurso que ajude o intérprete na exploração do vasto universo musical de Peeters, e a ultrapassar as dificuldades técnicas com que certamente se irá deparar na abordagem das suas composições mais complexas.

Referências bibliográficas

Monografias

HOFMANN, John. *Flor Peeters, His Life and His Organ Works*. Fredonia, New York: Birchwood Press, 1978.

SADIE, Stanley. *The New Grove Dicctionary of Music and Musicians*. 2nd edition, Vol.III. London: Grove, 2001

SCHWEITZER, Albert. *Deutsche und Französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*. Leipzig, Germany: Breitkopf & Härtel, 1906

CANTAGREL, Gilles. *Guide de la Musique D' Orgue*. Fayard. 1998.

AUDSLEY, George Ashdown. *The Organ of Tewntieth Century*. Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 2004.

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1994.

MURRAY, Michael. *French Masters of the Organ*. New Haven: Yale University Press, 1998.

Estudos

DRIES, Daniel Michael. *Marcel Dupré . The culmination of the french symphonic organ tradition*. PhD thesis. Faculty of Creative Arts. University of Wollongong, 2005.

Artigos

LADE, John. *The Organ Music of Flor Peeters*, The Musical Times, Vol. 109. Musical Times Publications Ltd., 1968.

DIRKSEN, Richard. Review: *30 Chorale Preludes as Well-Known Hymn Tunes for Organ*, Op. 68. Musical Library Association, 1951.

NOSS, Luther. Review: *Ars Organi. Complete Theoretical and Practical Method for Organ-Playing, in Three Parts, including Plenty of Exercices and Numerous Pieces of Different Styles and times by Flor Peeters*. Music Library Association, 1954.

BATE, Jennifer. *Flor Peeters at 70*. The Musical Times, Vol. 114. Musical Times Publications Ltd, 1973.

LEMACHER, Heinrich. *Flor Peeters, A Profile*. Musica Sacra, Bonn, Germany, 1957.

FOCQUAERT, Annelies. *Flor Peeters Biography*. Studie Centrum voor Vlaamse Muziekvzw.

Sítios da Internet

- FLORQUIN, Joos. Ten huize van... Dbnl, 1958. Retirado de:
http://www.dbnl.org/tekst/flor007tenh01_01/flor007tenh01_01_0019.php (acedido a 28 de Dezembro de 2012)
- <http://users.telenet.be/pima/indexE.htm> (acedido a 15 de Fevereiro de 2013)
- BOVENS, Peter. Peeters Flor. Matrix, 2003. Retirado de:

- <http://www.edition-peters.com/composer/Peeters-Flor> (acedido a 20 de Fevereiro de 2013)

- [illegible]

TRINKWON, D'Arcy. *Flor Peeters Organ Music*. Hyperion Records Limited, London, 2009.

LOHMANN, Ludger. *Ludger Lohmann spielt Orgelwerke über AVE MARIS STELLA*.
SWR – Produktion Domkirche St. Eberhard, 2001.

SLUYS, Jozef. *Peeters Orgelwerke*. Prezioso (Musikwelt Tonträger e.Kfr.), 2001

Apêndice I: Programas de concertos e atividades

Figura 45: Programa da Semana Cultural

2013
Semana Cultural

11 a 15 de junho



1917 - 2012
MEDALHA DE MÉRITO CULTURAL DA CIDADE - GRAU DURO
CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DO PORTO

Praça de Pedro Nunes
4050-466
Porto
www.ct-musica-porto.com

11 de junho – terça-feira

10:00
Auditório
Palestra
Pais com Ciência – “Pontes Musicais para as ciências naturais”
Professor João Pedro Xavier - FAUP

Piano Bar
Stress Point
Treino da Atenção e da Memória:
Aprendizagem ao nível do stress - point no Trampolim
Raquel Alves - Jorge Montenegro

11:00
Pequeno auditório
Concerto – Domenico Scarlatti e Carlos Seixas – Em duelo no Cravo
Alunos da classe de Cravo do CMP

16:30
Pequeno auditório
Entrega do Prémio “Bolsa BPI” ao aluno João Miguel Sousa - Trompete
Colaboração: Associação dos Amigos do CMP
Entrega de Prémios do Concurso Interno CMP 2012/2013

17:30
Auditório
Concerto
Orquestra de Cordas dos Professores de Cordas Friccionadas do CMP

19:30
Auditório
Concerto - Estúdio de Ópera do CMP

12 de junho – quarta-feira

Todo o dia
Peddy Paper

9:30
Sala 0.08
Exposição
Matemática, Ciências Exatas e Expressões

Sala de Percussão
Workshop - Lixo com Ritmo

Jardim dos Músicos
Workshop - Lixo com Ritmo

11:00
Auditório
Concerto Comentado – Astor Piazzolla

13:30
Sala 0.08
Atividades Experimentais - Colaboração da Universidade Lusófona

Pavilhão Desportivo
Torneio de Futsal dos 7 anos

15:00
Auditório
Apresentação e Concerto - Franz Liszt – Consolações

16:00
Pequeno auditório
Palestra - Raquel Silva

17:00
Pequeno auditório
Palestra – “Música na Ponta dos Dedos”
Paula Nunes

Pavilhão Desportivo
Encontro de Futsal de professores/alunos

18:00
Auditório
Concerto - As 4 Estações (a partir de “Oscar” de João Seara Cardoso)
Turmas 1º Ciclo do CMP

13 de junho – quinta-feira

9:30

Piano Bar

A Respiração aplicada aos Instrumentos de Sopro
Avelino Ramos

Sala 0.08

Exposição

Matemática, Ciências Exatas e Expressões

Sala de Percussão

Lixo com Ritmo

Jardim dos Músicos

Lixo com Ritmo

11:00

Auditório

Concerto – O Romantismo

Rosgard Lingardsson – Piano

12:00

Piano Bar

Experiências com Teatro

14:00

Jogos Tradicionais

15:00

Auditório

Concerto - Música Antiga

Alunos do CMP

Departamento de Música Antiga da ESMAE

17:00

Sala de Percussão

Intercâmbio

Classes de Percussão do Conservatório de Aveiro

21:30

Coliseu do Porto

Concerto Coral Sinfónico

Orquestra do Norte

Prémio Orquestra do Norte/Conservatório de Música do Porto: Ana Aroso - Harpa
Coro Complementar do CMP, Coro de Pais e Encarregados de Educação do CMP
Direção: José Ferreira Lobo

14 de junho – sexta-feira

9:30

Piano Bar

A Respiração aplicada aos Instrumentos de Sopro
Avelino Ramos

Todo o dia

Biblioteca CMP

Arte Urbana-Grafiti Pintura Mural da Biblioteca

Frederico Campos

11:00

Pequeno auditório

Conferência – Flor Peeters

André Bandeira

15:00

Auditório

Concerto – Percussão

Grupo de Percussão do CMP

18:00

Auditório

Concerto - Mãos Unidas - Piano

21:30

Pequeno auditório

Projeto Bach

Comemoração do Centenário de nascimento de Helena Sá e Costa

15 de junho – sábado

21:30

Coliseu do Porto

Concerto de Encerramento da Semana Cultural

Coro Complementar do CMP, Coro de Pais e Encarregados de Educação do CMP

Orquestra Sinfónica do CMP

Nuno Caçote - Jairo Grossi - Ana Catarina Caseiro, Isabel Araujo, Adriana Romero,
Gonçalo Faria, José Manuel Leite, João Gonçalo Nogueira

Direção: Fernando Marinho

2013 Semana Cultural

11 a 15 de junho



1917 - 2012
MEDALHA DE MÉRITO CULTURAL DA CIDADE - GRAU OURO

CONSERVATÓRIO DE MÚSICA
DO PORTO

Praça de Pedro Nunes
4050-466
Porto

www.ct-musica-porto.com

Figura 46: Programa do Concerto realizado em Castelo Branco

PARÓQUIA DE S. JOSÉ OPERÁRIO
Castelo Branco

Temporada Inaugural
do Novo Órgão de
Tubos

SCHULTE
(II/29)

Concerto III

01 DE JUNHO DE 2013
21h30

**TEMPORADA INAUGURAL DE CONCERTOS
NO NOVO ÓRGÃO DE TUBOS SCHULTE**

**CONCERTO III
01 de Junho de 2013 ♦ 21h30**

PROGRAMA

OBRAS PARA ÓRGÃO DE FLOR PEETERS (1903-1986)

Suite Modale, op. 43

- *Koraal*
- *Scherzo*
- *Adagio*
- *Toccata*

Prelúdio-Coral “Wachet auf, ruft uns die Stimme”, op. 69

Concert Pièce, op. 52

Passacaglia e Fuga, op. 42

Paráfrase sobre o “Salve Regina”, Op.123

Toccata, Fuga e Hino sobre o “Ave Maris Stella”, op. 28

Órgão

André Bandeira

Figura 47: Concerto realizado na Igreja de Cedofeita



Concerto de Orgão

Flor Peeters

(1903 - 1986)



- Suite Modale, Op. 43
 - Koraal
 - Scherzo
 - Adagio
 - Toccata
- Choral Prelude
"Wachet auf, ruft uns die Stimme", Op. 69
- Concert pièce, Op. 52
- Passacaglia et Fuga, Op. 42
- Paraphrase on "Salve Regina"
for Organ, Op. 123
- Toccata, Fugue et Hymne
sur "Ave Maris Stella", Op. 28

Orgão:
André Bandeira

Canto Gregoriano:
Ensemble "Cum Jubilo"
(Adriano Brito e Sérgio Costa)

08 de Junho de 2013 - 21h30
Igreja de S. Martinho
de Cedofeita





André Bandeira

André Bandeira iniciou os seus estudos musicais no Curso de Música Sacra da Diocese do Porto, onde estudou Órgão com Rosa Amorim e Piano com Rui Pintão.

Desejando aprofundar os seus conhecimentos de Literatura Organística, estudou Órgão com Paulo Alvim no Conservatório de Música do Porto.

Em 2008, concluiu a Licenciatura em Música da Universidade de Aveiro, onde estudou Órgão sob orientação de Domingos Peixoto e, posteriormente, com Edite Rocha, terminando com a classificação máxima a disciplina de Órgão. Atualmente, encontra-se em fase de conclusão do Mestrado em Performance dedicado à obra para órgão de Flor Peeters.

Teve também oportunidade de fazer Masterclasse de Órgão com M. Bernreuther, J. Gonzalo Lopez, S. Baier, Louis Robilliard, J. Lendgren e L. Rogg.

Como solista tem realizado concertos por todo o Norte e Centro do país, de destacar, concertos integrados na Temporada de Jovens Organistas em Aveiro, no Festival Internacional de Órgão de Lisboa, no Ciclo "Ecos de Órgão" de Coimbra e no Ciclo de Órgão e Música Sacra do Porto.

Lecionou no Conservatório Regional de Música de Viseu e no Conservatório de Música de Aveiro. Desde 2010, é professor de Órgão no Conservatório de Música do Porto.

É organista na Igreja de Cedofeita (Porto).

Agradecimento:



Cónego Orlando Mota e Costa, Pároco de S. Matinho de Cedofeita

Figura 48: Programa do Recital Final

Universidade de Aveiro



Mestrado em Performance - Órgão
Recital Final

Flor Peeters
(1903 – 1986)



- Suite Modale, Op. 43
 - Koraal
 - Scherzo
 - Adagio
 - Toccata
- Choral Prelude
"Wachet auf, ruft uns die Stimme", Op. 69
- Concert pièce, Op. 52
- Passacaglia et Fuga, Op. 42
- Paraphrase on "Salve Regina"
for Organ, Op. 123
- Toccata, Fugue et Hymne
sur "Ave Maris Stella", Op. 28

Orgão:
André Bandeira





André Bandeira

André Bandeira iniciou os seus estudos musicais no Curso de Música Sacra da Diocese do Porto, onde estudou Órgão com Rosa Amorim e Piano com Rui Pintão.

Desejando aprofundar os seus conhecimentos de Literatura Organística, estudou Órgão com Paulo Alvim no Conservatório de Música do Porto.

Em 2008, concluiu a Licenciatura em Música da Universidade de Aveiro, onde estudou Órgão sob orientação de Domingos Peixoto e, posteriormente, com Edite Rocha, terminando com a classificação máxima a disciplina de Órgão. Atualmente, encontra-se em fase de conclusão do Mestrado em Performance dedicado à obra para órgão de Flor Peeters.

Teve também oportunidade de fazer Masterclasse de Órgão com M. Bernreuther, J. Gonzalo Lopez, S. Baier, Louis Robilliard, J. Lendgren e L. Rogg.

Como solista tem realizado concertos por todo o Norte e Centro do país, de destacar, concertos integrados na Temporada de Jovens Organistas em Aveiro, no Festival Internacional de Órgão de Lisboa, no Ciclo "Ecos de Órgão" de Coimbra e no Ciclo de Órgão e Música Sacra do Porto.

Lecionou no Conservatório Regional de Música de Viseu e no Conservatório de Música de Aveiro. Desde 2010, é professor de Órgão no Conservatório de Música do Porto.

É organista na Igreja de Cedofeita (Porto).

Agradecimento:

Cónego Orlando Mota e Costa, Pároco de S. Matinho de Cedofeita

Anexos

Anexo I: Catálogo das obras de Flor Peeters

Tabela 22: Catálogo das obras para órgão solo, ou onde o órgão é predominante⁷⁵

Título	Ano de composição	Dedicatória
Vier Improvisaties, Op.6 (1)	1923	Michel Van Dessel
Offertorium, Op. 6 (2)	1923	-
Ten Pedalstudies, Op. 11	1925	-
Symphonische Fantasie, Op. 13	1925	Oscar Depuydt
Mystieke avond, Op. 16 (1)	1926	Jean Collot
Abdijvrede, Op. 16 (2)	1926	Tharcicius Valvekens
Heures intimes, Volume I, Op. 20	1928	-
Variationen und Finale über ein Altflämisches Lied, Op. 20	1929	Marcel Dupré
Heures Intimes, Volume 2, Op. 25	1931	-
Toccata, Fugue et Hymne sur “Ave Maris Stella”, Op. 28	1933	Charles Tournemire
Speculum vitae, pour grand Orgue et Chant, Op. 36	1935	-
Vlaamsche Rhapsodie, Op. 37	1935	G.D.Cunningham
Elégie pour orgue, Op. 38	1935	Matris meae perdelictae
Zehn Orgelchoräle, Op. 39	1935	Várias
Passacaglia e fuga, Op. 42	1938	Hendrik Andriessen
Suite Modale, Op. 43	1938	Várias
Sinfonia per organo, Op. 48	1940	To my wife
Aria, Op. 51 (2)	1945	Berten De Keyser

⁷⁵ Retirado do sítio: <http://users.telenet.be/pima/indexE.htm>, acedido a 17 de Setembro de 2013

Concert Piece Op. 52 a	1955	-
35 Miniaturen voor orgel	1945	Theodore N. Marier
Variations on an original theme, Op. 58	1945	Josef Tönnies
Four Pieces, Op. 59	1945	Várias
Lied Symphony, Op. 66	1948	Várias
Ten Chorale Preludes, Op. 68	1948	Arden Whitacre
Ten Chorale Preludes, Op. 69	1949	Walter E. Buszin
Ten Chorale Preludes, Op. 70	1949	Evelyn Hinrichsen
Four Pieces, Op. 71	1949	Várias
Drei Preludien und Fugen, Op. 72	1950	Sohn Guido
Alma Redemptoris Mater, motet pour orgue, Op. 73 a	1951	Piet Visser
Arioso, Op. 74 a	1951	-
Ten Chorale Preludes on Gregorian Hymns, Op. 75	1953	Daughter Frieda
Ten Chorale Preludes on Gregorian Hymns, Op. 76	1954	Albert de Klerk
Ten Chorale Preludes on Gregorian Hymns, Op. 77	1954	Pierre Segond
Manuale, Op. 79	1956	-
16 einfache Fantasien für Orgel ohne Pedal	1955	Kolman Sass
Two Chorale Preludes, Op. 81	1955	Alan Harveson & Melville Cook
Prelude, Canzona e Ciacona, Op. 83	1955	Ralph Downes
Solemn Prelude, Op. 86 (3)	1956	John Lade

Festival Voluntary, Op. 87 (1)	1957	Rev. Titus Timmerman
Praeludien und Hymnen, Op. 90	1958	Kamiel D'Hooghe
Entrata Festiva Processional and Recessional, Op. 93	1959	Leopold Sluys
Thirty Short Preludes on well-known Hymns, Op. 95	1959	Walter Hinrichsen
Domenica XI post Pentecostem, Op. 99	1960	-
Hymn Preludes for the Liturgical Year (24 volumes), Op. 100	1959 – 64	Várias
Chorale-Fantasy on 'Christ the Lord has risen', Op. 101	1960	Marilyn Mason
Organ Partita on Almighty God of Majesty, Op. 109	1962	Willy Climan
Praeludiale, Op. 113	1964	Adelaide van Reeth
Six Lyrical Pieces, Op. 116	1966	Várias
Zehn Inventionen, zum liturgischen Gebrauch, Op. 117	1969	Deane Hutchison
Ten Preludes on Old Flemish Carols, Op. 119	1972	Louis Roppe
Paraphrase on Salve Regina, Op. 123	1973	Jennifer Bate
Introduzione, fugato con corale sopra Pro Civitate, Op. 126	1975	-
Partita on Puer nobis nascitur, Op. 127	1977	Bryan Hesford
Sonata quasi una Fantasia, per organo, Op. 129	1977	John Hofmann
Little Choral Suite, Low Mass, Op. 130	1977	Deane Hutchison
Invention, Op. 133	1981	Johan Fleerackers

Ricercare for organ, Op. 134	1982	My beloved Marieke
Partita op Lieve Vrouwe van de Kempen, Op. 135	1982	Chris Dubois
Tripartita on Salve Regina, Op. 136	1983	Várias
Preludium op Resurrexi van Pasen, Op. 138	1984	Van der Taelen
Prière pour une Paix, Op. 139	1985	Monsengwo Pasynia
Regina Coeli, Op. 140	1986	Hermann Schroeder

Tabela 23: Catálogo das obras para Coro de F. Peeters⁷⁶

Título	Ano de composição	Instrumentos
Kerstlied, Op. 1(5)	1920	Solista, Coro misto, Órgão
De Wiedsters, Op. 2 (3)	1926	2 Vozes iguais ou 4 vozes mistas, Piano
Tota pulchra est, Op. 2 (4)	1922	2 Vozes iguais, Órgão
O sacrum convivium, Op. 2 (5)	1922	4 Vozes mistas, Órgão
Slaat de leeuwen uit hun schild, Op. 4 (3)	1924	4 Vozes a cappella
Als ik groot ben, excerpt from Willem Tell, Op. 5 (3)	1925	2 Vozes e Piano
Een Lof van Vier gezangen, Op. 7	1923	2 Vozes iguais, Órgão
Quattuor Motetta, Op. 9	1924	Várias formações
Quattuor Motetta, Op. 14	1928	3 Vozes iguais, Órgão
Ave Maria, Op. 14 (1)	1928	3 Vozes iguais, Órgão

⁷⁶ Retirado do sítio: <http://users.telenet.be/pima/indexE.htm>, acessido a 17 de Setembro de 2013

Missa in honorem Sanctae Lutgardis, Op. 15	1928	2 Vozes iguais, Órgão
Puitenkoo, Op. 19	1929	3 Vozes com solo e Piano
Missa in honorem Sancti Josephi, Op. 21	1929	3 Vozes iguais, Órgão/ 4 Vozes mistas
Jubileum Cantate, Op. 22	1930	Solo, Coro, Piano ou Órgão
Drie Drinkliederen, Op. 23	1929	3 Vozes iguais e Piano a 4 mãos
Jubelcantate Congregatie De Decker, Op. 24	1931	Tenor, Coro de crianças, Coro misto, Órgão
Caritascantate Sint-Victor Turnhout, Op. 26	1932	Solo, Coro misto, Piano
Huldecantate St. Joseph Calasancius, Vorselaar, Op. 29	1933	Solo, Coro, Piano ou Órgão
Missa in honorem Reginae Pacis, Op. 30	1933	2 Vozes iguais, Órgão
Tot dat oude Dietsc, Op. 31 (2)	1934	Coro a capella
Naar Bethlehem, Op. 32	1934	Solo, 2 Vozes iguais, Órgão
To Bethlehem, Op. 32	1955	Solo, 2 Vozes iguais, Órgão
Het Lied der Eeuwen, Op. 33	1934	Solo, coro, Piano ou Órgão
Maria Oratorium, Op. 35	1935	Solo, coro, Piano ou Órgão
Psalm 99 Jubilate Deo, omnis terra, Op. 40	1936	3 Vozes iguais e Órgão
Jubilate Deo omnis terrae, Op. 40	1936	Várias formações
De Morgen in 't bos, Op. 44	1940	Sopranos, Altos e Piano
Missa in honorem Sanctae Godelivae, Op. 49	1940	2 Vozes iguais e Órgão
Jubileumcantate Congregatie van de Christelijke Scholen, Op. 56	1945	Solo, Órgão de coro ou Piano

Te Deum, Lord God, we praise Thee, Op. 57	1945	Várias formações
Ipsa sum desponsata, Op. 60 (2)	1942	2 Vozes iguais, Órgão
Onze Vader, Wees Gegroet, Op. 61 (4)	1945	Solo, 2 Vozes iguais, ou 4 Vozes mistas e Piano ou Órgão
Lieve-Vrouwe-Van-de-Kempen, Op. 61 (6)	1945	Solo, 2 Vozes iguais, ou 4 Vozes mistas e Piano ou Órgão
Missa Festiva, Op. 62	1947	5 Vozes mistas e Órgão
Quattuor Motetta, Op. 63	1947	4 Vozes a capella
Quattuor Motetta, Op. 64	1947	4 Vozes a capella
Zes Zuidafrikaanse Liederen, Op. 65	1947	4 Vozes a capella
Motet Terribilis est, Op. 73	1951	2 Vozes iguais
Tu es Sacerdos, Op. 78	1954	3 Vozes masculinas, Coro, Órgão
Missa in honorem Sancti Johannis Baptistae, Op. 84 a	1956	3 Vozes iguais, Órgão
Missa Laudis, Op. 84 b	1956	4 Vozes mistas
Schoon woord met zoeten zang, Op. 85 (1)	1956	3 Vozes iguais a capella
Tot allen tiden sal mi verbliden, Op. 85 (2)	1956	3 Vozes iguais a capella
Hopsasa, Op. 85 (3)	1956	1 a 5 Vozes a capella
Prayer on Christmas Eve, Op. 85 (4)	1956	4 Vozes mistas
In Excelsis Gloria, Op. 85 (5)	1956	4 Vozes mistas, Órgão ou Piano
Evening Prayer, Op. 87 (2)	1957	2 Vozes iguais/ 4 Vozes mistas
Flos Carmeli, Op. 89 a	1958	Solo, 2 Vozes iguais e Órgão
Inviolata, Op. 89 b	1958	4 Vozes mistas e Órgão

Missa Choralis, Op. 91	1958	4 Vozes mistas e Órgão
Jubilee Mass, Op. 92	1958	4 Vozes mistas e Órgão
Two Anthems	1959	SATB a cappella
Hymn to S. Caecilia, Op. 98	1962	SATB e Coro em uníssono, Órgão
The Lord's Prayer, Pater Noster, Op. 102	1960	2 Vozes iguais/ 4 vozes mistas e Piano ou Órgão
Wedding Song; Wo du hingehst, Op. 103	1961	2 Vozes iguais/ 4 vozes mistas e Órgão
Ave Maria, Hail Mary, Op. 104	1961	2 Vozes iguais/ 4 vozes mistas e Órgão
Motet Mihi autem nimis, Op. 105	1961	SATB, Órgão ad libitum
Two Anthems, Op. 107	1961	4 Vozes mistas e Órgão
Magnificat, Op. 108	1962	Várias formações
In Silent Night (Laet uns mit herten reyne), Op. 110	1963	SATB, Órgão
Psalm 125 In convertendo Dominus, Op. 111	1963	4 Vozes mistas a capella
Four Old Flemish Christmas Carols, Op. 115	1964	Várias formações
Canticum Gaudii, Song of Joy,(Psalm 91), Op. 118	1972	SATB, 2 Trompetes, 2 Trombones e Órgão
Psalm 128, Op. 120	1972	Vozes mistas, Solo e Órgão
Missa Simplex, of Confraternity Mass, Op. 112	1963	Coro em uníssono e Órgão
Psalm 23 with the Lectionary Refrains, Op. 124	1973	Solo, Coro, Assembleia e Órgão
Gebed voor de Kerk, Op. 137	1983	4 Vozes mistas a capella

Tabela 24: Catálogo das Canções escrita por F. Peeters⁷⁷

Título	Ano de composição	Instrumentos
Ave Maria, Op. 1 (1)	1919	Soprano e Órgão
Gelegenheidslied, Op. 1 (3)	1919	Voz e Piano
Aloysiuslied, Op. 1 (4)	1919	Voz e Piano
M'n Roozeke, Op. 1 (7)	1926	Soprano e Piano
Kerlinnekens, Op. 1 (8)	1924	Soprano e Piano
Hoog de Leeuw, Op. 2 (1)	1927	Voz e Piano
De Wiedsters, Op. 2 (2)	1926	Voz e Piano
O quam suavis est, Op. 2 (4)	1923	Voz e Órgão
Strijdlid Heilige Kindsheid, Op. 2 (7)	1927	Voz e Piano
Zes Alice Nahonliederen, Op. 3	1923	Soprano e Piano/ Orquestra
Drie Reddingiusliederen, Op. 8	1926	Voz e Piano
Kajotterslied, Op. 10 (1)	1924	Voz e Piano/ Orquestra de sopros
Ave verum, Op. 10 (2)	1924	Barítono e Órgão
Gebed tot Onze-Lieve-Vrouw-van-Vlaanderen, Op. 10 (3)	1927	Voz e Piano
Twee Gelegenheidsliederen, Op. 10 (4)	1928	Voz e piano
Het marktboerinneke, Op. 12 (1)	1929	Voz e Piano
Vlaggelied for de Derde Orde, Op. 12 (2)	1931	Voz e Piano
O Maria die daar staat, Op. 12 (3)	1928	Soprano/ Tenor e Piano
Lentelied, Op. 12 (5)	1929	Soprano e Piano

⁷⁷ Retirado do sítio: <http://users.telenet.be/pima/indexE.htm>, acedido a 17 de Setembro de 2013

Nachtmerrie, Op. 19 (1)	1929	Baixo e Piano
Veel liever ben ik een nonneke, Op. 19 (3)	1929	Voz e Piano
Aubade, Op. 19 (4)	1929	Soprano e Piano
De Herders, Op. 19 (5)	1930	Voz e Piano
Zomerweelde, Op. 19 (6)	1934	Voz e Piano
Drie Liedereren, Op. 31 (1)	1934	Soprano e Piano
Deuntje (tango), Op. 31 (4)	1935	Voz e Piano
Veertien Kinderliederen, Op. 34	1934	Voz e Piano
Speculum vitae, pour grand Orgue et Chant, Op. 36	1935	Voz e Órgão
Mère-liederen, Op. 41 (1)	1936	Voz grave e Piano
Huldelied, Op. 41 (2)	1933	Voz e piano
Theo de Celles-Lied	1936	Voz e Piano
Drie Gelegenheidsliederen, Op. 44	1939	Solo, 2 Vozes iguais, Piano ou Órgão
Ivoren Toren, zes Marialiedereren, Op. 47	1940	Voz aguda e Piano
Het Tijdeloze Verbond, Op. 50	1943	Voz e Piano
Vijf Liedereren, Op.53 (2)	1938 - 46	Voz e piano
Jezus mijn vriend, Op. 54 (1)	1943	Voz e Piano
Drieluik, Op. 54 (2)	1943	Voz e Piano
Liedereren, Op. 60 (1)	1943	Voz e Piano
Prière, Op. 60 (3)	1944	Voz e Piano
Vendellied (Staplied), Op. 60 (4)	1944	Voz e Piano

Marialied, Op. 60 (5)	1944	Voz e Piano
O Kerstenacht, Op. 61 (1)	1942	Várias formações
Maria, Hemelsche Moeder, Op.61 (2)	1946	Voz e Piano
Lieve Vrouwe van de Kempand, Op. 61 (3)	1945	Voz e Piano
Vrede, Op. 61 (5)	1945	Voz e Piano
Twee kinderliederen, Op. 67 (1)	1944	Voz e Piano
Laat fier de wimpels zwieren, Op. 67 (2)	1946	Voz e Piano
Sint-Jan-Berchmanslied, Op. 67 (4)	1949	Voz e Piano
Communieliedje, Op. 67 (5)	1946	Voz e Piano
For Outer and Heerd	1948	Voz e Piano
Bede tot Maria, Op. 67 (7)	1949	Voz e Piano
Rumolduslied, Op. 67 (8)	1950	Voz, Piano ou Órgão
Geestelijke Solocantate, Op. 67 (9)	1948	Voz, Piano ou Órgão
Priestercantiek, Op. 73	1952	Voz e Piano
Annabella Lee, Op. 86 (1)	1956	Voz declamada e Piano
Light shining out of Darkness, Op. 86 (2)	1956	Voz declamada e Piano
Kerstliedje O slapend Kindje, Op. 87 (3)	1957	Voz e Piano
The Lord's Prayer, Pater Noster, Op. 102	1960	Voz, Órgão ou Piano
Wedding Song, Op. 103	1960	Voz, Órgão ou Piano
Ave Maria, Op. 104	1961	Voz, Órgão ou Piano

Ubi caritas et amor, Op. 128	1977	Tenor e Órgão
Moeder van Barmhartigheid, Op. 131	1971	Voz e Piano
Trois Mélodies, Op. 132	1980	Voz e Piano
Gebed voor de Kerk, Op. 137	1983	Voz e Piano

Tabela 25: Catálogo das obras para Piano e Música de Câmara de F. Peeters⁷⁸

Título	Ano de composição	Instrumentos
Mijmering, Op. 1 (6)	1920	Piano
Humoreske, Op. 4 (1)	1922	Piano
Droom, Op. 4 (2)	1924	Piano
Toneelmuziek bij Willem Tell, Op. 5 (1)	1925	Piano
Zriny, Op. 5 (2)	1926	Solo, Coro, Piano ou Órgão
Suite voor Klavier, Op. 18	1928	Piano
Tien Schetsen uit het Kinderleven, Op. 27	1932	Piano
Er was eens, Op. 31 (3)	1934	Piano a 4 mãos
Sonatine, Op. 45	1940	Piano/ Carrilhão
Sonatine, in Sol	1940	Piano/ Carrilhão
Sonate for trumpet and piano, Op. 51 (1)	1943	Trompete e Piano
Aria, Op. 51 (2)	1946	Violino e Piano

⁷⁸ Retirado do sítio: <http://users.telenet.be/pima/indexE.htm>, acedido a 17 de Setembro de 2013

Aria, Op. 51 (3)	1946	Violoncelo e Piano
Toccata for piano, Op. 51 a	1943	Piano
Steenhof, Op. 53 (1)	1944	Piano
, Variaties op 'God save the King', Op. 67 (3)	1945	Piano
Concerto voor orgel en piano, Op. 74	1951	Órgão e Piano
Arioso, Op. 74 b	1971	Órgão e Oboé
Trio for Flute, Clarinet and Bassoon, Op. 80	1955	Flauta, Clarinete e Fagote
Suite, quattuor for 4 trombones, Op. 82	1955	Trombone
Tien Bagatellen voor piano, Op. 88	1958	Piano
Larghetto per pianoforte, violino e violoncello, Op. 106	1961	Piano, Violino e Violoncello
Twelve Chorale Preludes for piano, Op. 114	1964	Piano
20 Divertimenti pour piano, Op. 121	1972	Piano
Concertino for positive organ and harpsichord, Op. 122	1973	Órgão e Cravo
Ostinato Re-Si, Op. 126	1974	Piano
Preambulum op Jan de Smedt, Op. 138 b	1984	Piano

Anexo II: Disposição dos órgãos dos Cds das fontes fonográficas

Tabela 26: Disposição do órgão Marcussen da Tonbridge School Chapel

Pedal	I Rygpositiv	II Hovedvaerk	III Svellevaerk	IV Solovaerk
Bourdon 32´	Principal 8´	Principal 16´	Bourdon 16´	Fl. Harmonique 8´
Principal 16´	Gedackt 8´	Principal 8´	Diapason 8´	Flûtes Célestes 8´
Subass 16´	Quintanton 8´	Gamba 8´	Rohrflute 8´	Dulciana 8´
Octave 8´	Octave 4´	Holflute 8´	V. de Gamba	Unda Maris 8´
Open Flute 8´	Koppelflute 4´	Rohrgedackt 8´	8´	Fl. Traversère 8´
Octave 4´	Quint 2 2/3	Octave 4´	Voix Céleste 8´	Clarinet 8´
Nachthorn 4´	Superoctave 2´	Spitzflute 4´	Prestant 4´	English Horn 16´
Mixture V-VI	Walflute 2´	Octave 2´	Fl. Octavinte 4´	Tremulant
Bombarde 32´	Tierce 1 3/5	Blockflute 2´	Octavin 2´	Tuba Mirabilis 8´
Posaune 16´	Larigot 1 1/3	Mixture IV-V	Nazard 2 2/3	Tuba 4´
Fagot 16´	Scharf IV	Cymbel II-III	Tierce 1 1/5	
Trompete 8´	Dulcian 16´	Cornet V	Piccolo 1´	
	Cromorne 8´	Trompete 16´	Plein Jeu V	
	Tremulant	Trompete 8´	Basson 16´	
		Clarion 4´	Trompette 8´	
		Trompette en	Hautbois 8´	
		Chamade 8´	V. Humaine 8´	
			Clairon 4´	

Tabela 27: Disposição do órgão Marcussen da Tonbridge School Chapel

Pedal	II Grand-Orgue	I Positif expressif	III Récit expressif	IV Bombarde
Contrebasse 32´	Montre 16´	Quintatoen 16´	Bourdon 16´	Flute 16´
Contrebasse 16´	Bourdon 16´	Octave 8´	Unda Maris 16	Principal 8´
Quintatoen 12´	Gambe 16´	Fl. Harm. 8´	Fl. Trav. 8´	Gambe 8´
Sous-basse 16´	Montre 8´	Bourdon 8´	Diapason 8´	Grosse flute 8´
Grosse flûte 8´	Fl. Harm. 8´	Mélophone 8´	Violon 8´	Bourdon 8´
Octave basse 8´	Vi. Gambe 8´	Viole 8´	Dolciana 8´	Flûte 4´
Violoncelle 8´	Diapason 8´	Gemshorn 8´	V. céleste 8´	Prestant 4´
Flûte 4´	Bourdon 8´	Prestant 4´	Bourdon 8´	Octavin 2´
Octavin 4´	Salicional 8´	Flûte 4´	Fl. Oct. 4´	Gr. Nazard 5 1/3
Nazard 3´	Prestant 4´	Clarinette 8´	Gambe 4´	Tierce 3 1/5
Quinte 6´	Mélophone 4´	Cor anglais 8´	Flageolet 2´	Cymbale V-VI 2´
Contre-	Fl. Octav. 4´	Voix angélique	Piccolo 1´	Cornet V 8´
Bombarde 32´	Quinte 5 1/3	8´	Carillon II	Bombarde 16´
Bombarde 16´	Nazard 2 2/3	Quinte 2 2/3	Plein Jeu IV	Trompette 8´
Trompette 8´	Doublette 2´	Doublette 2´	Basson 16´	Clairon 4´
Trompette	Cornet V	Larigot 1 1/3	Tr. Harmo. 8´	
quinte 6´	Fourniture VI-	Fourniture IV	Basson	
Clairon4	VII	Ophicléide 16´	hautbois 8´	
	Bombarde 16´	Tromp. Harm 8´	V. humaine 8´	
	Trompette 8´	Cromhorn 8´	Clairon	
	Clairon 4´	Clairon harm. 4´	Harmonique 4´	